目　　次

一 初期教育中的節奏問題

对于培养节奏感这一間題，我們必須加以密切注意；因为教育初期的节奏上的錯誤和缺陷变成根深蒂固的不注意节奏和歪曲节奏的习慣以后，就必須花費很多精力和时間才能改掉。

这些錯誤可能由于学生对学习不够專心，缺少鑽研精神，也可能由于初期教育中教师的疏忽大意而形成。

事实上，在教学实踐中，教师往往破坏了学生对各种速度的正确概念以及对乐句的节拍結構的正确理解，而自己还不覚察。

有些教师常常錯誤地把某些乐曲选作初級教材，讓学生將速度放得很慢来練习，例如把史拉迪克的《練习》第一册中用十六分音符写的練习讓学生用四分音符来演奏。在这种积重难返的习慣影响之下，学生对节拍和节奏的本质产生了不正确的看法。

这样把速度減慢四倍的害处很大；会养成学生不注意乐曲的真正的速度的习慣，以致后来不愿按照乐譜上所指示的时值准确地演奏，而这些时値却正是音乐进行的本質。

在演奏家理解和表現节奏的过程中，他会遭遇到許多技术上的困

难;只有逐步克服了这些节奏上的困难以后,他才能在演奏中表現出生动的节奏.

鉴于这一情况，初期教育中那种虽然常用但未必正确的教学法都必須加以适当的修正，因为它对一个缺乏充分的必要修养的学生提出他所不能胜任的要求,就是說，要求他同时完成各种各样的有关姿势、音的奏法、讀譜、手的配合动作以及其他演奏細节等的复杂任务.

要一下子掌握这許多东西是不可能的．至于把这些技巧整理得井井有条,把它們相互联系起来,并且保持平衡,一言以蔽之,使它們內外統一,这更不是一件簡單的事情;只有节奏才能將所有这些东西組織和統一起来.

要获得良好而巩固的效果,必須采用一个最为正确可靠的方法,一个至今尙未失去其教育意义的方法——在开始用小提琴練习以前,先作視唱練习,而在視唱練习时,一定要打拍子計算音的时值和組合,打好基本节奏訓練的基础；以后用小提琴練习时,也可运用上述方法計时.通过这种方法而掌握的节奏,对于整理和彙集有关乐曲內容以及演奏的各种各样的零星問題,都有很大的帮助.

在初期教育中,教师不应强迫学生学习不必要的繁复的技巧;他应該讓学生有更多的时間悉心研究节奏的特性,因为只有在掌握了节奏以后,才有可能扩展他以后的学习范圍.因此,教师可以先令学生在空弦上練习基本的节拍及其最簡單的变化,待熟諳了节拍的特性以后再練习片段的旋律.

在教授基本乐課时,即第一次教学生認識各种音名、音准、特别是音值的时候,有一点极为重要:講解的方式必須能引起儿童的兴趣.教师的講解必須清楚生动,因为"儿童的思想活动……主要是以他所看見的东西为依据的."(切普洛夫)

教师可以采用举例說明的方法，例如將一个完整的苹果比作全音符，將半个苹果比作二分音符，再將半个苹果对切成二，比作四分音符。通过这个实际例子，儿童可以更清楚地了解并掌握整体与部分，以及部分与部分之間的关系。

总之，任何东西，只要能吸引儿童的注意，都可以用作直观教法的实例。

二 用脚打拍子

这一輔助方法在初期教育中通常都是在教师的影响之下加以采用的。它是在不得已的情况下暫时借用的一种輔助方法；只有在分析新的乐曲，学习新的技巧、或練习一首已經基本上熟諳的乐曲(即通过視唱而对乐曲中的音程、速度以及音的时值已有明确的概念)时，才能偶然借助于这种方法。

經常用脚打拍子的习慣是非常有害的。这种方法不能培养儿童对于內在节奏的活的感覚；这种內在节奏和节拍机所打出来的节奏完全不同。有些学生常犯速度分岐的毛病，例如，用脚打的是一种拍子，而身体搖摆的速度与脚的动作并不一致，至于內在的节奏感和出声数出的拍子，更是另一回事，既不符合于实际发出的音响，也不符合他在乐器上奏出这段音乐时的身体动作。

用脚打拍子只是在練习不同技巧的同时配合和平衡时加以采用的一种輔助方法。

有时，教师为了使学生熟諳某一种新的技巧而不得不采用这一方法，但他必須及时予以糾正，严禁学生濫用此法。教师对这一点通常是不够注意的；其实在使用其他各种所謂“暫用”方法(例如在換把位时大

拇指向后張开等)时，教师們都应該注意这一点.

在参加合奏时，用脚打拍子是一个不能容忍的惡习.假使参与合奏者的身体都按着节奏来回搖晃，那末一定是每个人坚持自己的速度，踏脚的声音越来越响，最后整个合奏的节奏听起来七零八落，杂乱无章.

三 用节拍机学習

学习音乐时对于节拍机这一輔助工具的采用，敎师們的意見不一；有些人贊同，也有些人反对. 至于学生，則絕大部分是坚决反对这一个“沒有灵魂”的机器的; 而且据他們說，节拍机打出来的拍子“并不准确”. 事实上，这种反感正是由于节拍机“客观而公正地”批判了这些人的不正确的节奏而引起的.

节拍机最适当的用途是: 核对所奏出的一首乐曲或一个乐章的速度是否正确.

节拍机不宜長期使用，更不宜經常使用.經常用节拍机計时会使学生丧失必要的自发和独立的节奏感，減低学生在演奏中的意志的作用.

有了节拍机的帮助，我們可以非常清楚而精确地核对出学生演奏正在学习的那一段音乐或整个音乐片段时所用的节奏是否稳定，有无錯誤. 通常在比較容易的地方，学生会不自覚地拉得快些(这种趋于拉快的傾向必須加以“抑制”);而在某些技巧尙未熟习的地方就有拉慢的傾向. 在这种地方往往有些东西在学生看来是微不足道的(如換弦、跳把位等)，但正是这些东西阻碍了他的演奏，使他不能很流暢地奏出乐曲.

节拍机的主要用途是确定速度;而节奏和速度是分不开的，速度决定整篇乐曲中进行的快慢.

有些学生"不会"按照节拍机打出的拍子拉奏，奏出的速度及手的动作、手指的动作跟节拍机摆桿的摆动无論如何配合不起来。其原因多半是由于学生在着手拉奏之前，沒有好好地集中注意傾听节拍机的摆声，不事先默数一下节拍机的拍子，而自顧自地拉將起来，根本不理会节拍机打出来的拍子；这样便产生了速度上的分岐現象。因此，学生首先应該"客观地"傾听节拍机的摆声，然后將自己所理会的演奏速度与节拍机的搖摆速度核对一下；这样傾听和演奏輪流地重复数次，对学生有很大的帮助，能使演奏的速度均勻、准确和穩定。

但是我們必須記住，用节拍机計时决不应該影响学生对节奏的自发性。

有些乐曲和練习曲都注明速度，即主要的节奏單位（四分音符、八分音符、二分音符等）的进行速度，相当于节拍机的滑錘置于譜上所标明的数字上时，其摆桿摆动一次所需的时間。这些数字通常由作曲者規定（例如柴科夫斯基、格拉祖諾夫的协奏曲，塔涅耶夫的組曲以及其他許多乐曲），有时由乐曲的編纂者規定（例如巴赫为小提琴独奏而写的奏鳴曲和組曲，在《D小调組曲》中，編纂者胡拜規定《阿列曼德舞曲》♩=72，《庫蘭特舞曲》♩=100，《薩拉班德舞曲》♩=69，《吉格舞曲》♩=80，《恰空舞曲》♩=63）。

但不可能永远絲毫不爽地按照这些指示来演奏。因为这些指示的准确性通常是相对的。在近年来出版的乐譜中，"唯一可能"的速度已經沒有了，代之以两个数字（最高和最低的）划出的一个范圍，例如M.M. ♩=約112—116；换言之，可以自由选擇上述两个摆桿摆动数之間的任一数字。这或者就等于說，演奏者可以在这两个极限速度中間，任选其中一个速度；或者就是說，速度可以略有变动，只要不超出最高和最低

的这两个极限.[1]

甚至作曲者本人对自己的作品的体会也未必每一次都絕对精确地相同,每一次演奏自己的作品时也未必都用絕对一样的速度.

在同一天里,我們的脈博也可能随着具体情况而变化.

在参加会考演出时, 教师对自己的学生的演奏所起的反应足以証明我們对节奏的感覚是变动不拘的.这时,教师已无干涉或提示学生的可能, 他往往就覚得学生調弦的时間太長, 学生在"拖拉","拉得太慢了",或者"太快了".教师的反应我們可以从他的紧張的外表以及想"推动"或"阻止"学生的各种无能为力的企图中看出来.

演奏速度可以随演奏者对乐曲的理解、看法、解釋和其他的一般情况而各异; 只要速度(进行的快慢)与音响、內容、表情配合得恰当而眞切, 那就誰也不会追查你所用的速度是否与乐曲开端处所标的指示相符合.阿薩菲耶夫引述李姆斯基-柯薩科夫的話如下:"……节拍机的指示, 我只是为那些沒有音乐气质的指揮而加的; 要是不加这些指示的話,天曉得他們会搞出什么名堂来!一个眞正有音乐才能的指揮根本不需要什么节拍机,他可以从音乐本身找出恰当的速度来."

四 主动的节奏与附和的节奏

音乐节奏的訓練应該一方面发展和巩固学生的自发的节奏感和节奏表現,即使学生能主动地領导别人,使别人从屬于它的节奏, 另一方面培养以别人的意志为依归的节奏感.后者是参加重奏,特别是参加四

---

[1] 有时我們会看到很奇怪的速度記号:如貝多芬第十首四重奏的第三乐章在萊比錫爱林堡出版的总譜中,节拍机的速度記号为♩=100,下面的 Piú presto quasi prestissimo 仍旧用同一記号♩=100,与实际速度的加快不相符合.——原注

重奏演出时的一个必不可少的条件，因为四重奏中的每一个演奏者都有可能輪到演奏主題，在这种时候，这一个演奏者就成为重奏中的主体，但当主要乐思轉而由另一个乐器奏出时，他就必須服从那一个乐器所用的节奏.这一点不仅在节奏上如此，在音响和力度的平衡上也是如此。

关于主动的节奏，我們可以举瑪特松的咏叹調为例，这里引的是比較最接近原作的一个改編曲，其中保持了对話的形式：

1

Adagio

小提琴

鋼琴

p dolce

在上述情形下，小提琴应該准确而流暢地奏出旋律，不必等待伴奏的“帮助”和襯托，也不要用支持重音加以不必要的强調.（小提琴与鋼琴譜中的）四分音符的勻整的交替出現是解决基本节拍和节奏問題的一个最好的方法.

威柏为大提琴和鋼琴而写的奏鳴曲（这里举的是小提琴改編曲）中

的变奏曲可以用作附和节奏的例子：

2 Agitato

小提琴

鋼琴

將下面引自柴科夫斯基协奏曲第一乐章的两个例子作一比較，主动节奏在哪一声部便显而易見了.

柴科夫斯基：《协奏曲》第一乐章

3



4　　　　柴科夫斯基：《协奏曲》第一乐章



这两种节奏，无論是主动的或是附和的，都必須在学习初期便加以訓練．演奏者在参加重奏，甚至在独奏时，必須能及时掌握不同节奏形式中的节奏原理，这是演奏者的分內之事．同时，演奏者还必須具备分析乐曲內容和乐曲結構的能力，方能分辨出乐曲中的主要的和次要的組成部分．

这些技巧在演奏复調音乐的作品时尤其重要，可惜小提琴用的复調乐曲，比鋼琴的要少得多．

要弥补这一缺陷，教师可以稍稍花些功夫，选擇一些适当的鋼琴曲，用最适当的調子將他們改編成两个小提琴，或小提琴与大提琴的合

奏曲(例如巴赫的《創意曲》)，这样可以使我們的有限的教材稍为丰富一些，并且可以使学生对优秀的作品(艺术乐曲和教学用乐曲)的节奏和力度具有敏銳的感覚.

在调整各个合奏声部之間的节奏上的平衡时，必須注意到各个声部进行之間的相互关系；节奏的稳定与变化就是由这些东西来决定的.

五　节奏的統一

我們通常將一个假定的單位用作整篇乐曲进行的基础(例如最常用的节拍机的标記是四分音符，写作 ♩ =).

这些四分音符(或其他單位——八分音符，二分音符，以及其他假定的时值)在小节中的每一次出現都必須保持均等而稳定不变的时值，注有 ritardando (漸慢)、accelerando (漸快)等記号的地方当然不在此例.

基本节奏單位有时分成几个較小的时值，使音乐的律动加快或減慢.这些短小的时值構成各种形式的音組，这些音組絕对不应該破坏乐曲的基本速度；而基本速度是統一各种音組的基础.不論哪一种音組出現时，基本节奏單位必須稳定不变.

个别的演奏者，特别是在重奏中，时常有破坏节奏統一的情形.

不确当地破坏节奏統一(表現在基本节奏單位的不稳定和多变化上)的一个最典型的例子可以說是維瓦尔迪为小提琴与鋼琴而写的《慢板》.❶在这一首乐曲中，由于旋律的发展以及其中采用的較小的节奏單位，节拍和节奏递次加快(八分音符轉为十六分音符，十六分音符再

❶ 这一首被認为是維瓦尔迪所寫的乐曲，在馬采洛的《C小調双簧管协奏曲》里被采用作为一个組成部分，用弦乐四重奏和鋼琴作伴奏，系理查·拉烏希曼所改编.——原注

按次轉为三十二分音符），引起演奏速度的显著減慢，說得更正确些，比鋼琴譜中的基本單位（八分音符）的原有速度大为減慢：

5

Adagio

維瓦尔迪

鋼琴

小提琴

鋼琴

在这种情形下，首先必須从每一个八分音符上的最小时值的音的律动出发，在上述例子中便是从三十二分音符的律动出发，从而推衍出

八分音符的律动；然后把八分音符的律动用作整篇乐曲的速度基础．这样，乐曲的速度事先既經明确，就不致显得变化突兀；既不致引起愴惶失措的情形，也不会損害应有的表情．

关于注意內在节奏統一的必要性，貝多芬为小提琴与乐队写的协奏曲是一个最明显、最能令人信服的例子．在这篇协奏曲的第一小节中，作曲者就用定音鼓規定了四分音符的律动，定音鼓的鼓声，作为独特的节奏主題，对小提琴独奏者来說，在整个乐章中起支持和指导的作用．

遵守节奏的統一并不等于說，在某些个別地方，特別是在第一乐章的展开部与結尾部分，速度也絕对不可以有所变化；但这些变化必須与原来的速度相称，必須是出諸艺术要求的变动，而不破坏乐曲的风格．

可是，小提琴的第一次出現往往与乐队的第一次全奏(Tutti)不相連貫，并与原来的速度有些脫节．在第一次全奏結束处，特別在用鋼琴伴奏来演出这一协奏曲时，在小提琴进入之前和 *ff* 后面“漸弱”同时，我們往往可以用夸張的“漸慢”；后面小提琴連續奏出以八度向上进行的屬七和弦时，必須回复到原来的速度．

6　　　　貝多芬：《协奏曲》第一乐章

小提琴　Solo

鋼琴

小提琴进入时必須承襲前面的律动．这一完整的乐章的搏动是統

一的，小提琴演奏者不应該不管音乐的內容，而將这段音乐用任何特殊的、只有他自己才知道的速度奏出。

小提琴演奏者应該傾听乐队奏出的节奏进行，然后承襲前面的勻整的速度奏出以八度进行的四分音符，这样，明确了进行的共同性，后面的三連音和十六分音符——这一勻称的进行的发展特征——可以从容地奏出，并富有表情地引出协奏曲的主要主題，而不再只是一个狹隘的技术性質的“过門”。

同样地，拉洛的《西班牙交响曲》的第一乐章一般都拉不好，并与整篇乐曲的节奏結構不符，都是由于小提琴演奏者对他进入之前一小节中的四分音符的速度了解得不够清晰而造成的。而这些四分音符事

拉洛：《西班牙交响曲》第一乐章

7

Allegro non troppo (♩=76)

小提琴

鋼琴

实上已准确地规定了后面的十六分音符的均等的律动.

我們还可以举出一个类似的破坏节奏的例子:还在練习阶段的圣-松的《B小調协奏曲》第一乐章.和鋼琴一起練习时,小提琴的进入已是相当困难的了,因为彈鋼琴的人对速度的理解与拉小提琴的人不同,因此鋼琴开端两小节的顫抖而不規則的震音往往使小提琴演奏者无从理解.

演奏者如果有了这种感覚,就不能表現稳定的节奏;当演奏下去的时候,各种时值之間就会缺少应有的对比关系.



在第一小节中,小提琴奏的是四分音符,在第二小节末以及第三小节中,奏的是八分音符;但小提琴常把这些八分音符奏得太快,不遵守八分音符与四分音符之間的准确的比例关系,换言之,不遵守它与毗鄰时值之間的准确的比例关系;并且由于用下弓(⊓)奏出第二、第四、第六个等偶数的八分音符时右手的动作不够熟練,致易引起不正規重音.

在上述情形中,八分音符的节奏遭到了双重的破坏:速度加快和不正規重音.

下面的三連音:



的速度也会与原来的速度不符;尤其因为小提琴在这几个小节中沒有鋼琴的支持足以核对节奏.

因此，第一段独奏自始至終都是在不断地“寻找”速度，这是在缺乏主导节奏时最常見的不良現象.

在小提琴声部的第一小节中，我們就应該在內心明确地感覚到四分音符的律动，拿这一律动用作开端处的节拍，这样，后面的节拍就有了依据.“唯有通过內心的活动感，才能学会理解并感覚到这种活动.”(《演員自我修养》原文78頁，中譯本84頁)

此外，还必須正确地遵守展开部中不同时值与节奏統一之間的比例关系，这样，才能消除速度不穩定的現象，这种現象发生在那些由十六分音符所組成的乐段中，这些乐段伴随鋼琴声部中交替出現的主題.这里，小提琴的驟急而难以控制的速度，与轉由鋼琴奏出的“小提琴”主題中的四分音符的律动配合不起来，因此，这段音乐很难奏得圓滿，听起来效果也不太好.

通常，节奏的統一应該表現在各种时值之間的准确的比例关系上.

10 巴赫：《D小調組曲》吉格舞曲



这种統一就在于速度的一致性.

11 Andante (♩.=56) 格拉祖諾夫：《协奏曲》



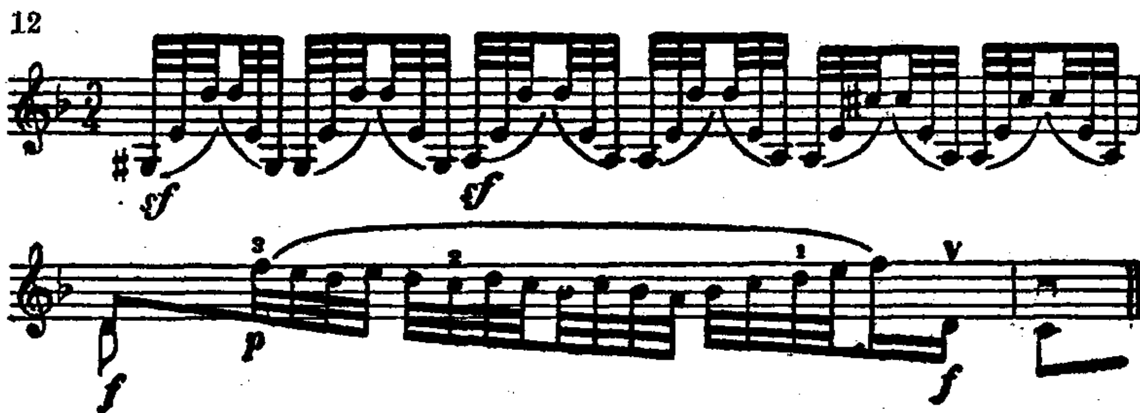
Andante(行板)的最后几个小节中的速度必須与开端处的速度相

符.

在这种情形下,节拍單位是八分音符. 在慢速度中,八分音符是决定律动的基础,相当于中庸速度中的四分音符.演奏者必須感覚到这些八分音符的律动.

下面是巴赫《恰空舞曲》的片段, 在从六連音换到三十二分音符时,奏起来产生不正确的对比,这說明它缺乏統一和稳定的速度.

巴赫:《恰空舞曲》



这显然是由于对出現在同一个八分音符时值上的六連音和四个三十二分音符的不正确的概念而造成的. 將上图两行譜表也即两小节作一比較,这两种組合之間的关系便显而易見了. 因此,紧接在琶音形式的六連音后面的三十二分音符必須奏得較慢,較富表情而宛如歌咏.但学生在演奏这一段音乐时,往往在六連音的末尾用夸大的"漸慢"拉出,而將后面的三十二分音符奏得很快,仿佛"过門"一般;这种奏法无論如何是錯誤的.

这样的解釋歪曲了作者的原意 —— 这里有两个交替出現的声部,上声部变动不定, 下声部波瀾壯闊, 这是这两个进行匀整的声部的特征.作曲者有意將这两个声部进行逐步加以扩大,引出《恰空舞曲》的壯丽的首要主題.因此,把这一段音乐进行解釋作杂乱无章的,毫无意义的低声部与"过門"的交替出現是完全不适当的;由于速度太快,并且

与低声部的进行不相調和，这些过門很难了解。

演奏乐曲結尾处的音阶进行时，也有將速度不适当地加快，而产生类似的严重破坏节奏統一的情形：

13



在上述情形中，这段音阶使发展高潮上的进行告一結束，幷仿佛描繪出首要主題結束之前的拋物綫狀的起伏；但不能因为把速度加快而又怕一弓"拉不完一小节中的这許多音"，就把"时間上的間隔"縮短，因为时間上的間隔是《恰空舞曲》的节奏基础。

在許多乐曲中，作曲者常在某些地方着重指出保持节拍-节奏的統一的必要；例如在換用另一种新的完全不同的节拍，而仍須保持原来的內在律动的基础：

14

a Andante

哈恰土良：《协奏曲》第二乐章

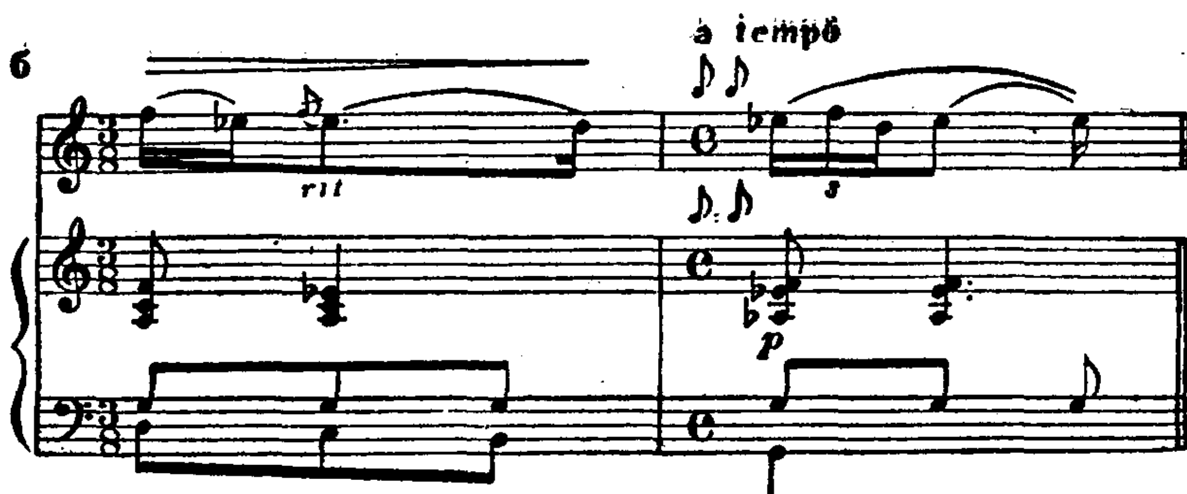
小提琴

acceler

鋼琴

遇到这种情形，用节拍机明确一下所指出的速度的变化，然后再在乐器上練习，这是一个很适用而又有效的方法。

在乐曲中部的节拍-节奏的分歧，有时与原来的节拍-节奏大有出入；但这类分歧最后都回复到主要的节拍，犹如轉調后通常回复到主要調性的情形一样。



在普拉科菲耶夫《第二协奏曲》的最后乐章中，开端处的节拍 $\frac{3}{4}$ (♩. =72)用的时間比較短，不久就轉为 $\frac{2}{2}$，再轉为 $\frac{7}{4}$ (= 𝅗𝅥 𝅗𝅥. 𝅗𝅥)，后来才回复到 $\frac{3}{4}$ 拍子；这一次，$\frac{3}{4}$ 拍子用的时候較長，但在尾声出現之前，又有同样的变化，大部分时間轉入 $\frac{5}{4}$，其間又暫时出現 $\frac{2}{4}$，$\frac{3}{4}$，$\frac{2}{4}$，$\frac{3}{2}$，等不同的节拍。从最后第二十五小节直到結束，才重新确立起开端处的 $\frac{3}{4}$ 拍子。

在这許多不对称的节拍中，律动的內在統一始終起着主要作用，并且把外表上仿佛支离破碎的节奏統一起来。

六 音值的关係和變化

学生在第一次学习节拍和节奏时，首先認識的是两个在顺序上相鄰的时值之間的基本关系，例如 𝅗𝅥=♩♩，♩=♫ 等等。但这些通过視覚而得到的印象，远不足以使学生对乐曲进行中的音与音之間的內在关系有一个应有的概念。

貝多芬：《第七交响曲》



这些时值关系看起来似乎沒有多大意义，其实是非常深奥的。

这里，音接着音平稳而匀调地进行着，首尾連貫，沒有任何不必要的重音和强调，而朗誦式的表情却了如指掌；这里面就具备了节奏的內容。

在上述情形中，教师要求学生將每一个四分音符的时值准确地奏出；但这种形式上的准确是不够的。当然，一个四分音符在外表上也是包含两个八分音符；但在每一个四分音符里，必須能使人感覺到八分音符的活跃的搏动；这样，时值不再是一个形式上的东西——音符变成了有意义并且眞正是有內容的东西。

16　　李姆斯基-柯薩科夫：歌劇《薩德科》

歌唱

鋼琴

Вы.со . та ли вы.со . та под.не . бес _ на . я глу.бо. та, глу.бо . та о.ки. ан мо . ре, ши.ро . ко раз доль е по всей зем . ле, глубо . ки . е му . ты Днеп . ров . ски . е

(pizz.)

上面的話也可以用来說明下面的四分音符与加有附点的二分音符之間的关系。

贝多芬：《第五交响曲》第三乐章



即使是一节非常短暫的乐音，我們也必須能感覚出它一定的时值，感覚到它內在的律动，并賦之以应有的表情。

在若干短音符后面出現的長音符，必須維持它应有的、准确的节拍和意义，絕对不能因前面的短音符的影响而“縮短”它应有的时值。

維尼阿夫斯基：《諧謔曲-塔蘭泰拉舞曲》，作品16



这些在長音符（♩.）上的延滯，首先就音乐意义上来說，是“完全”必要的。而且，在連續不歇的演奏中，長音符是用以控制“調节”和指导長时期的演奏的一个重要的手法；因为在延滯音上停頓得不足应有的时值就会愈拉愈快，而这种不合乎节奏原理的速度的加快，最后会使整个演奏听起来杂乱无章，使演奏者精疲力竭。常言說得好：“节奏乃节省精力之道。”

在分析其他性質的例子时，我們也必須密切注意短小的节拍（划分單位）的律动，領会他們如何連在一起，填补一个較長的时值。

我們必須賦予这些短小的部分以意义，犹如发音时必須將每一音

节都清楚地发出；同时也就加强了演奏时的表情，使演奏更为明朗，内容更为丰富，并更易为人了解.

巴赫：《咏嘆調》維尔海尔米改編

19 Lento

小提琴

鋼琴

20

Adagio

巴赫：《G小調第一奏鳴曲》

柴科夫斯基：《协奏曲》第一乐章

21

八分音符并不永远是四分音符的一个組成部分——那是就八分音符从屬于四分音符这一基本节奏單位的意义来說；在慢速度中，八分音符可以获得独立的意义而成为节奏的基础，使其他时值从屬于它自己的律动.上面引自巴赫作品的例子——咏叹調和第一奏鳴曲的慢板乐章——足以証明节拍-节奏的这一个特性.

另一方面，在𝄵(alla breve)及$\frac{3}{2}$的拍子中，較大的时值——二分音符——也可以变成基本的节奏單位.

22 Andante con moto

舒柏特：《D小調四重奏》

第一小提琴 pp

第二小提琴 pp

中提琴 pp

中提琴 pp

七　音的各种时值和时值的變化

四　分　音　符

如果在开始講解节奏的时候，就选用包含各种不同时值的例子作教材，希望学生能掌握节奏原理，这并不是一个良好的教学法.

首先应該教学生更准确地認識动机中稳定而匀整地連續出现的同一时值的各音，例如，四分音符：

23

李姆斯基-柯薩科夫：歌劇《薩德科》

За-ка-тил-ся све-тёп ме-сяц за об-ла-ка за хо-дя-чи-е.

24

克萊斯勒：用浦雅尼的风格写的《前奏曲》

f

在第一阶段中，最好采用这样的一些例子，其中每一个四分音符正好和右手的每一个有力的动作相符合.

在下列情形中，將弓緊按弦綫均匀地向上与向下連續来回拉动：

1. 同样时值的音；

2. 用同样長度的弓；

3. 用力相等.

右手的这些动作，其实也是測量和計算时間距离(打拍子)的一种輔助方法，起初并不能很完善地做到这一点，慢慢才会有条不紊地、正确并自然而然地起着这一作用.

这些律动匀整的四分音符，一方面是衡量四分音符中所包含的各种节奏組合的依据，另一方面也是把四分音符細分为更小的組成部分时的支持和依据.

八 分 音 符

把四分音符对分成两个組成單位——八分音符，这就表示把速度恰恰加快了一倍.

对相鄰时值之間的关系，原来只有一个大致的概念，但当了解了有关四分音符演奏方面的上述各种条件的适当变化以后，就会随着学习的深入而愈来愈明确. 弓的長度的变化(縮短用弓部分)，相应地減弱弓加在弦上的重量，減弱腕力，以及明确这些变化的程度是学生从四分音符轉而学习八分音符时的新任务.

八分音符的时值和律动必須精确而匀整地奏出，同时我們不能忽視原来的四分音符的稳定不变的时值.

25 練習 1

学生

教師



俄罗斯民歌：《在綠色的草原上》

26



27

貝多芬：《协奏曲》第一乐章



有些人常常把例27中的第一和第三小节末尾的八分音符拉得比应有的速度快而慌張，使乐句丧失了应有的平稳流暢的进行，而更嚴重的，是使乐句丧失了表情.

例 25 告訴我們：在哪一种序列中能更好地掌握四分音符和八分音符之間的相互关系.在这一情形中(以后也一样)，必須不时求助于右手的輔助作用，右手仿佛在衡量、支持并保持进行的流暢和勻調.

因此，在时值的对比中，在流暢而不加任何重音的乐句中，都应該采用这一方法.

三　連　音

在前面討論用全弓演奏四分音符或两个八分音符的例子中，我們仿佛把弓的移动看作衡量节奏的一种方法，犹如指揮者用的棍子那样.

用同样的方法，在每一个四分音符中，我們可以把由連綫連結起来的八分音符的数目再加多一个，而使原来的速度与弓的移动保持平稳不变；换言之，进行速度不变而用連弓奏法使一弓奏出三个时值均等的音．

28



在这三个音中，重音落在第一个音上，以便計算基本节拍（四分音符）．

为了使重音的意义更容易为儿童所了解，我們可以用任何包含三个音节的單字或名詞作譬喻；語言上的联想給予儿童的印象非常深刻．鮑·阿薩菲耶夫說得非常正确："音节的节奏"是"最紧密的結合"．

不用連弓，而用弓的个别动作（分弓奏法）演奏三連音，这需要特殊的技巧．这里，我們已經知道重音作为"支持"、作为組織因素的作用，以及掌握分配用弓的这种技巧的重要性．

用上述方法熟諳三連音和演奏三連音，对儿童来說并沒有太大的困难；但从八分音符轉入三連音的演奏是比較复杂的：

29



反过来，从三連音轉入八分音符的演奏也是相当困难的：

30



这不仅对儿童是一个障碍，对有高度技术的演奏者来說，也是相当困难的，更不要說將这两种时值結合在一起同时奏出了：

克莱斯勒：貝多芬《协奏曲》第一乐章的华采乐段

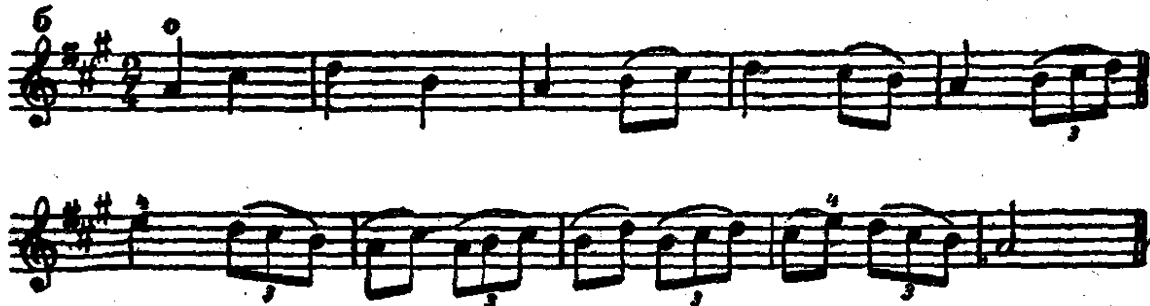
31



32　　　　練習：八分音符和三連音的掉換



33　　　　此例也可用分弓奏法奏出

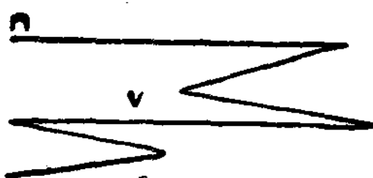


重音是一个比較突出的音；为加强一个音，当弓拉过琴弦时应該多用一些弓，而不可將弓从半空中突然压向琴弦，发出咯吱咯吱的响声；因此，要正确地奏出重音，首先必須培养分弓和各种运弓的技巧。

我們將弓分成主要的三段，即上、中、下三段，其中任何一段都可以按照不同的方法来加以应用；可以用弓的三分之一的部分摩擦琴弦，也可以用不到三分之一的部分，那要依每一拍或是一拍的每一部分的重要性，以及音的各种时值而决定。

这一点在演奏奇数音組（如三連音，五連音，七連音等）时，尤为重要。

三連音中的重音如（三連音符號）必須多用些弓拉出，其他的音則少用些弓。在这种情形下，上弓和下弓必須輪流換用，即一会儿朝着弓根的方向，一会儿又朝着弓尖的方向。



我們可以根据同样的道理，用全弓拉奏时值更大的音，例如中庸速度的四分音符：



第一个加重音的四分音符应該用全弓拉出，而第二、第三个四分音符可少用些弓，在第一小节中不拉近弓根，在第二小节中不拉近弓尖；这样能使重音听起来更为明显。

十六分音符

我們既然已經掌握了四分音符与八分音符之間的关系（速度加快一倍 ♩=♫ ），要确定从八分音符轉到十六分音符时的类似的关系（ ♫=♬♬ ，也是速度加快一倍）便沒有什么特殊的困难了。將四分音符的律动加快一倍后再加快一倍，可以得到这样的顺序：四分音符，八分音符，十六分音符；从这一顺序，我們可以很明确地看出十六分音符的律动：



从一拍上包含三个音轉入一拍上包含四个音——也即从三連音轉入十六分音符，是比較复杂难奏的。

隔一定时間再回复到原来的四分音符的律动，借以核对并保持均匀的速度，这样可以帮助克服困难.

36



重音可以同时用弓和用手指来强调奏出.

用于弱拍的四分音符上的击按❶，在包含不同“組合”的后面各小节中仍旧有着它的作用；这样就能帮助演奏者同时从两方面——左手的击按和右手的有规律的动作——找出并保持均匀的四分音符的律动.这样的重音事实上并不是音乐上所需要的重音；在上述情形中，它們只能算是技术上的一种輔助方法.

下面是反过来从十六分音符轉入三連音的一个例子：

37　　　　李沃夫：《随想曲》第八首



五　連　音❷

在演奏五連音时，很难將所有五个音流暢而均匀地奏出.

38



---

❶ 用手指击弦奏出的重音，暫譯为“击按”. ——譯者注

❷ “連音”一詞在本書中除了常用意义外，尚用作等分小节的数音的总称，例如四五拍子的每小节中的五个四分音符，在本書中即称为“四分音符的五連音”，余可类推. ——譯者注

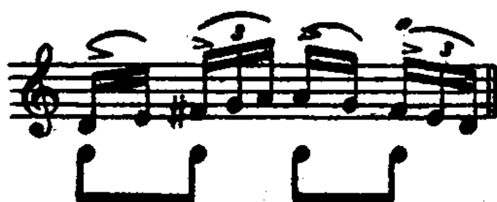
五連音不容易奏得均匀而流暢，通常是由于演奏者把五連音作为两个音和三个音構成的复音組来处理的緣故，

39



也就是把五連音看作如下图所示的組合：

40



等于把他們拆成两个等長的八分音符．用这种方法处理五連音是不恰当的，因为除了四分音符以外，上述組合的基础也可以是♫. 或 ♫，但在任何一种組合中，都必須是五个时值相等的音符．

另外也有些人采取相反的次序而把五連音作为 3+2 的复音組处理，那也是不恰当的：

41



这里先是一組三連音，然后是两个速度較慢的十六分音符．

在練习分弓奏法时，必須均匀地奏出这五个音；因为右手的匀飁的动作能帮助指导左手手指的动作，比連弓奏法中單靠左手手指所控制的律动更易准确、均匀；但后者是比較难控制的．

我們必須先用慢速度練习五連音，俟熟練后，才能用快速而均匀的速度演奏．

語文上的联想在这里也有很大的帮助．

42



42 a



在上述两个例子中，第一与第二小节之間不应有任何停頓或休止，有了停頓就仿佛有意无意地填补上一个遺漏掉的第六拍，而想使这头尾不相对称、“不平衡”的五拍子前后平衡起来。

最后，我們可以用十六分音符演奏五連音：

43



44　　莫斯特拉斯：《練習》（二重奏）



45　　居伊：《小諧謔曲》



莫斯特拉斯：《A大調練習曲》



从某一种速度轉入另一种較快的速度时（例如自八分音符到三連音，从三連音到十六分音符，依此类推），在大多数的学生中間通常都会产生这种情况：从一种时值的組合轉到另一种时值組合时，在他們看来，速度不知要增加多少倍；学生不能很快就对两种毗鄰时值之間的关系有一个准确的观念。

例如在学习勃拉姆斯的协奏曲时，拉小提琴的人往往看到了第一小节中两組上行音阶式的五連音，便將这段“上升进行”扩展到第二小节；其实，这里的五連音是用以填滿协奏曲主題的第一个广闊的小节的（这里用的是小調）：

勃拉姆斯：《协奏曲》第一乐章



在这样的情形下，另一种概念可以使我們稍为“不紧張一些”，只要我們相信五連音并不是一种与其他速度毫不相干的速度，而是完全可以加以測量的，只要我們把五連音看作一拍中的四个寻常的十六分音符加上一个同样的（第五个）十六分音符：4+1。

我們在討論三連音的时候已經說过：演奏由奇数的、时值均等的音符構成的音組时，重音必須多用些弓来拉；在演奏五連音时也要遵守这个原則而恰当地分配用弓的部分，輪流換用弓根和弓尖部分奏出重音。

在两手同时动作而换弦频繁的技术上很困难的小节中，应該先用連弓奏法練习左手的动作，不必照顧右手，而集中注意手指的动作；然后手指不动而用空弦(按指时所用到的各弦)訓練右手的动作．

48　　莫斯特拉斯：《A大調練習曲》



俟两手的动作熟練后，再將两手配合起来拉奏．

四分音符的五連音

49



八分音符的五連音

50



象在討論十六分音符时所講过的那样，我們不应为了“方便”起見而把这些音組作为以四分音符为基础的 $\frac{2}{4}$ 拍子中的八分音符与三連音的組合，如 … 或 … ．五个八分音符的时值都必

須是相等的．

对五連音来說，前述各种重音仍旧是很重要的：

51 練習



下面一类的練习曲都可以用作訓練变化节奏的素材：

52 莫斯特拉斯：《練習曲》



每半小节重复一个八分音符，第一次重复第一个，顺序重复下去；用这种方法可以获得許多补充練习：

52

a 第一个音的重复：



б 第二个音的重复：



в 第三个音的重复：



г 第四个音的重复：



四分音符与八分音符混合应用的五拍子：

53



重复一个或数个音，便可以構成許多变化．小节中附有短綫的第一音是重音，但短綫是表示这一重音必須奏得輕柔而不尖銳刺耳．在开始練习各种弓法和变化时，必須將四分音符奏得比較短而有力(marcato).

十六分音符的五連音

用个别弓法——即分弓，拉出五連音时，四分音符上的“支持重音”特別重要.

下例可用以訓練拉奏五連音时的匀整的手指动作：



拉奏五連音时右手匀整的动作的訓練

首先用分弓奏出下例中的每一个音，然后再按照所指示的弓法拉奏.应該注意：由連綫括在一起的各音必須奏得速度完全相等．李沃夫的《第三随想曲》以及同类的其他練习曲都可用作訓練节奏变化的材料：

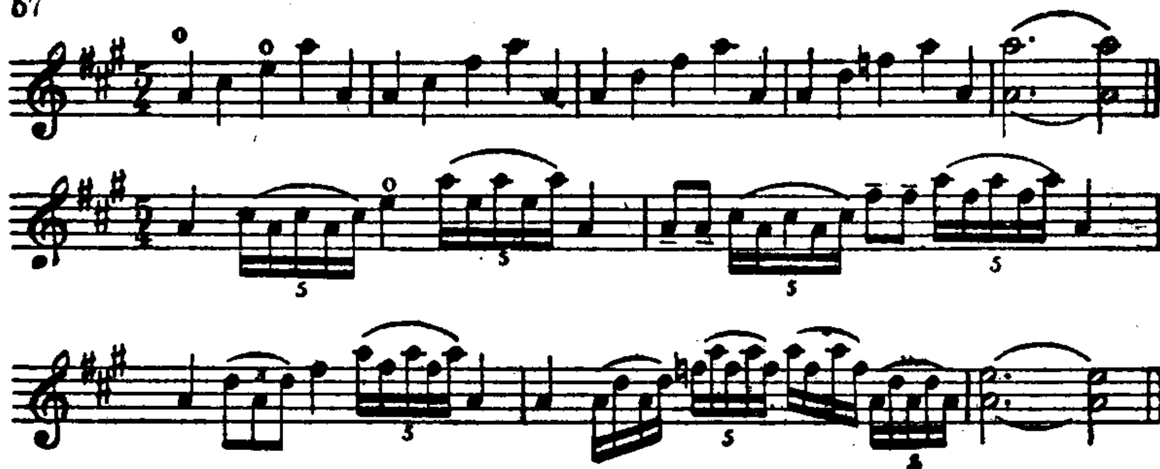




李沃夫:《第一隨想曲》

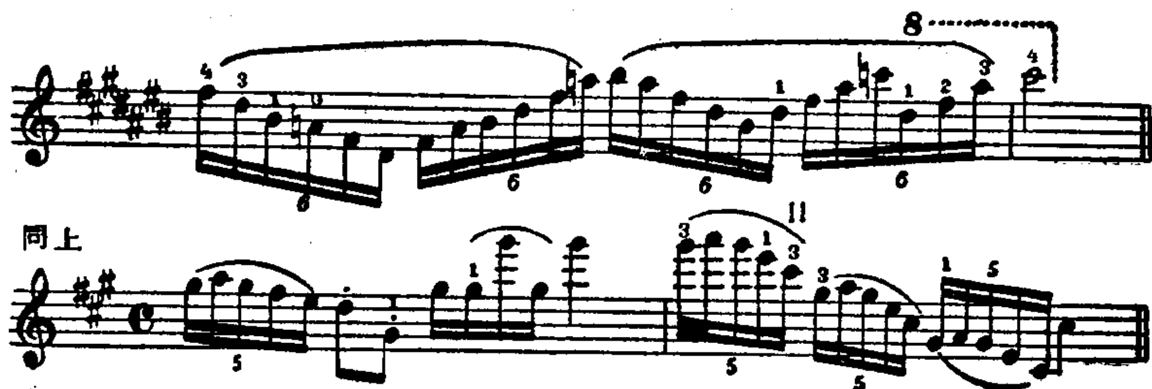


不同音組的結合如下:



阿法那斯耶夫:《小提琴和鋼琴奏鳴曲》





六 連 音

在一般的教材中，六連音所占的篇幅比分配給五連音的上述各种特点的篇幅要大得多(如克罗采、罗德、史拉迪克等人的練习曲)．因此这里我們不再長篇大論地討論六連音；但在分析教学工作中最常見的各种錯誤以及有关的六連音的性質上的变化时，我們还是要重复提到它的。

上文巳經提到許多訓練六連音的教材；因此，这里沒有另举特殊的补充材料(練习)的必要．

六連音可以有两种不同的奏法，視节拍和节奏的特性而定；但任何一种奏法都必須能帮助表現出节奏型的特性．

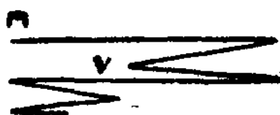


在第一例中，將一拍分成两个八分音符，即將六連音分成两組，每組包括三个十六分音符，各組时值相当于一个八分音符；整个六連音等于由两組三連音構成．这一点可以从重音上看出来．

在第二例中，將一拍分成三个八分音符，即將六連音分成三組，每

組包括两个十六分音符，各組时值相当于八分音符的三連音中的一音。

在第一种情形下，六連音具有三連音的特性；为了强調这一特性，我們必須注意在奏上例时重音上所用的弓的主要部分的移动，如下图：



在第二种情形下，用弓的同一部分拉奏六連音中的各音。弓摩擦弦綫时的压力略有不同；很自然地拉下弓时右手的压力比較大，拉上弓时则較小。这些压力的大小可以帮助明确每一相当于一个八分音符的音組中的正确的音量关系。

下例可用以說明这两种組合——屬于二拍子或三拍子性質——的不同的节奏：

60 莫斯特拉斯：練習

Moderato

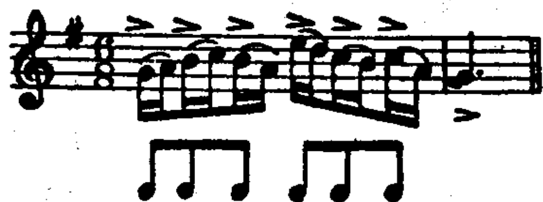
第一小提琴

第二小提琴

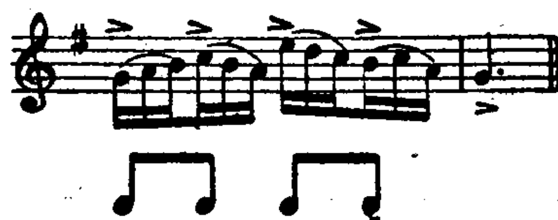
这两种六連音都必須按照应有的重音奏出；这样才可以避免因右手动作偶一紊乱而將两种組合随意混淆起来。

用輔助的連弓奏法奏出两种性质的六連音中的每一个組合，可以更明确地看出其中的区别：

61



61a



$\frac{6}{8}$拍子的第一种形式的六連音，在用上述弓法演奏时，必須正确地配置重音，同时要正确地分配用弓的部分，以免將它奏成另一种形式的节奏。

第一例中的重音分配是正确的，与这一組合的性质——三連音的律动——相吻合。

如果不按照正确的重音配置而任意运弓，就可能产生另一种完全不同的效果，根本上改变这一音組的节拍；例如，由于拉下弓时不由自主地拉出重音，而使六連音具有切分音的性质：

62



这样的重音使六連音变成了另一种排列的三拍子。

如果把这两种組合并列在一起，那末两种組合中的十六分音符的律动是相等的；但因为这种相等是极微妙而很难看出来，所以用比較的方法来衡量它們就容易些：

63



这就是把它們比做三連音和二連音的交替出現，$\frac{2}{4}$= （参看例60）.

前面我們一直是用連綫形式的所謂輔助弓法来拉这个例子的；这样，利用弓的适当的移动，可以使学生更易了解各种組合的性質及其內在的区别．但在这些組合中弓法并不永远是一个良好的輔助方法；有时，这些弓法对保持六連音的节奏特性反而起着阻碍的作用．例如，

64

正确的

不正确的

用音符下面的那种弓法奏出的結果是完全不同的另一个組合和另一种节拍；遇到这种情形，我們必須首先掌握弓法的"性質"．

在后面討論节拍-节奏的歪曲以及討論节奏与力度的关系的几章中，我們还要回复討論六連音的重音問題，并更詳細地解釋重音的意义．

七 連 音

65

七連音又是另一种由奇数音符構成的音組，其特性与前述三連音和五連音相似；要掌握这一种复音組，我們必須重新采用上文所述的各种方法．

学习七連音必須按照一定的次序；首先是四分音符的七連音，然后是八分音符和十六分音符的七連音，如下例：

66 四分音符的七連音的律动：



在上面两个例子(四分音符的七連音)以及下面八分音符的七連音的例子中，弓的运用必須灵活，强調旋律的宛如吟咏的特性，并刻画出旋律的不对称的特性．

在八分音符的七連音的例子中，我們用了两根毗鄰的駭綫，以便利用换弦来明确如何把完整的七連音音組从內部划分为两个組合（3+4或4+3）：

67 八分音符的七連音的律动：





68

李姆斯基-柯薩科夫：《俄罗斯民歌一百首》第82首



68a



这条原則部分地适用于下面十六分音符的七連音.

七連音不同于其他音組的地方，主要就是支持（其实也就是音乐意义上的）重音的配置，这一点是七連音的特色.

作为一个复音組，七連音可以由两个小音組 $\frac{4}{16}+\frac{3}{16}$ 或 $\frac{4}{8}+\frac{3}{8}$ 組成；十六分音符的七連音与八分音符的七連音相同.

$$\frac{2}{8}+\frac{2}{8}+\frac{3}{8} \text{ 或 } \frac{2}{16}+\frac{2}{16}+\frac{3}{16}$$

$$\frac{3}{8}+\frac{2}{8}+\frac{2}{8} \text{ 或 } \frac{3}{16}+\frac{2}{16}+\frac{2}{16}$$



在慢速度的 $\frac{7}{4}$和$\frac{7}{8}$ 拍子中，音組的划分可以作为詩韵中的音节划分来处理；作詩法中的音步实际上就是韵律的結構，与小节的結構相似.

就节奏快慢方面来說，十六分音符的七連音比六連音略快，但这速度的加快是极微細的.

我們必須信服这一情況，而且我們也完全能做到这一点，只要我們想象一下，在六連音的后面加上的那个借以構成七連音（6+1）的十六分音符，其实际長度是多么小.

將所有由奇数音符構成的音組（三連音、五連音、七連音）作一比

較，便可以知道：演奏三連音与五連音时所应用的各种方法和規則同样适用于七連音.

这里，我們可以归納出一个主要原則：同一音組中的各音，不論由何种方式組成，必須保持均等的节拍.

七連音必須在任何情形之下保持其显著的“不对称”的特性，因此不宜、也不准用所謂“变化节奏以求平衡”的方法，或者用休止符或拖長音符的方法，或者用縮短某几个音的时值的方法来求得“对称”，并使七連音近似偶数节拍（八拍或六拍）.

这类变化有时也能碰到，甚至还有些著名的音乐家使之合法化.我們可以举斯片迪阿罗夫的韃靼舞曲《海塔尔瑪》为例，他故意將原来的$\frac{7}{8}$节拍改变成$\frac{3}{4}$节拍：❶

70　　斯片迪阿罗夫：《韃靼舞曲》

小提琴

Presto

應該由七个均等的八分音符来代替这个：

这一作品的不对称的节奏变成簡單的、“易于”了介的节奏以后，无疑地，就失去了它原有的特殊的民族风格，而使这一乐曲以另一种和它不相調和的形式出現.

这主要大概是由于作曲者对第五个八分音符上的不正規重音的誤解，他故意將小节中最后三个音的时值縮短，使它們变成三連音的形式.但这种錯誤并不致于使韃靼舞曲变成瑪祖尔卡舞曲.后者有它自己的节拍和独特的重音——重音落在每小节最后一个四分音符上；但最

❶ 疑为$\frac{3}{8}$之誤．——譯者注

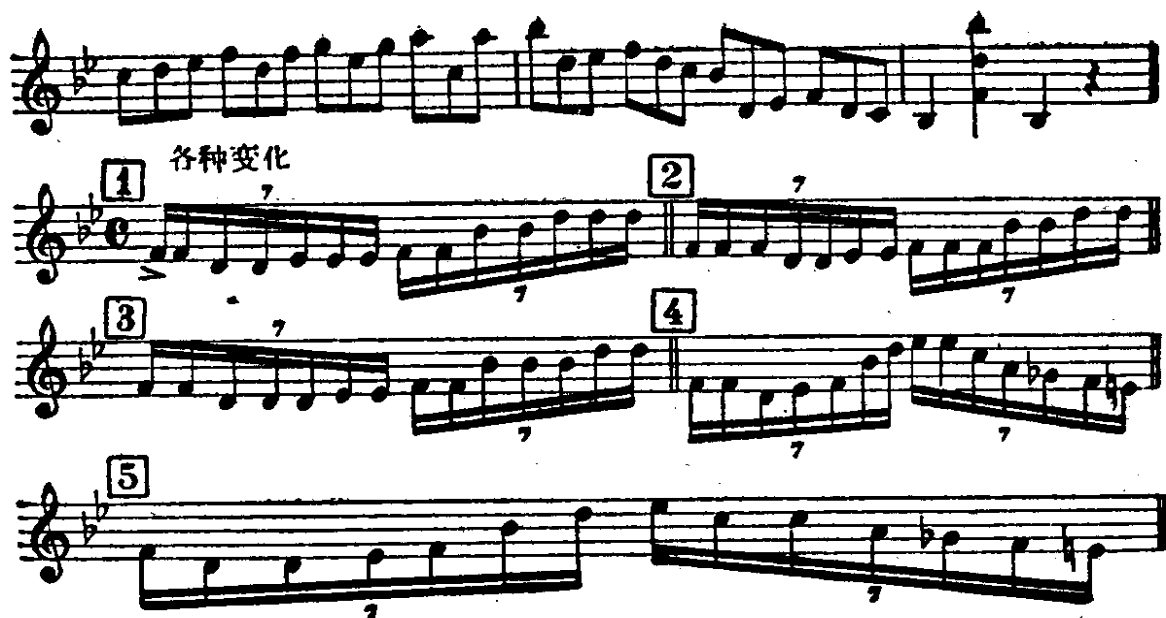
后一个四分音符的时值与其他两个四分音符是絕对相等的。

要避免这种为求方便而任加变动的情形，要訓練手指或右手的不对称的动作，我們不妨采用相反的方法：选一些簡單的教材，熟練后随时將速度加以变化；这种練习对于訓練手从习惯的动作轉入新的动作，有很大帮助。

这一方面的小提琴練习和練习曲的教材，特别是学习初期的教材，是非常缺乏的，几乎可以說完全沒有。但这一缺点不难弥补，我們只須从某些練习或練习曲中抽出一些片段，加以改編：

71　　莫斯特拉斯：《練習曲》





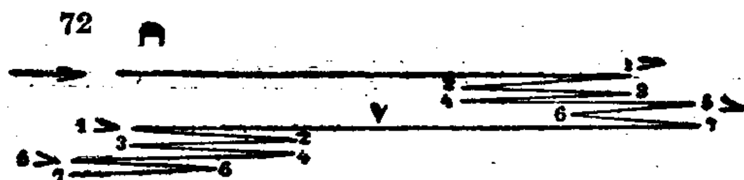
重　　音

在演奏奇数的不对称的节拍时，重音具有特殊重要的意义，它是小节中的支持点。

在三連音中，我們只在第一个八分音符上加一重音，我們也只可能加这么一个节奏重音；在五連音中，除了第一个音符上的重音以外，我們还可以在3+2或2+3音組之間，另外加一个輔助的比較弱的重音，在七連音里，4+3或3+4的音組之間，当然更需要一个輔助重音．

七連音第一个音符上的主要的重音，与前述各种由奇数音符構成的音組(三連音、五連音)一样，必須多用些弓，其他各音則少用些弓，而需用的弓的部分(弓的尖端或中部)則視这一片段所用的部分而定．

在$\frac{4+3}{8}$的組合中，第一音与第五音上的主要与輔助重音的奏法可举例說明如下：

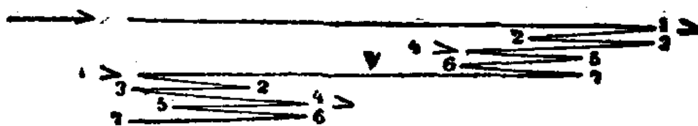


72a



在$\frac{3+4}{8}$的組合中，第一音与第四音上的重音的奏法如下：

73



73a



在音組內部加上輔助重音，和在五連音中加上輔助重音一样，可以作为一个練习性質的临时的方法；但这类重音后来必須逐漸減輕，以避免將七連音枯澀地分成两个小音組．由作曲者特别注出的、用以加强和明确乐思的輔助重音当然不在此例．

五連音中的重音的变換刻画出不規則的波濤起伏般的律动：

拉赫瑪尼諾夫：《死人島》作品29

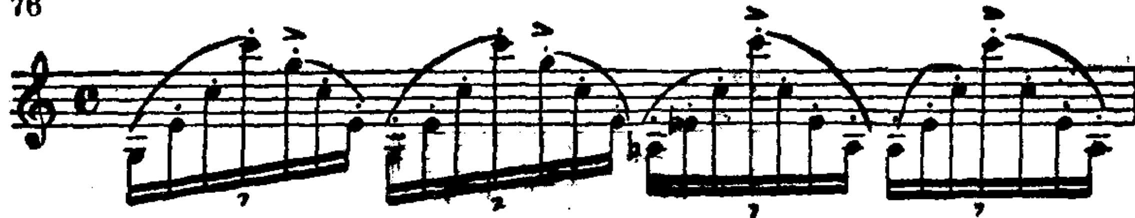
74



75 《韃靼舞曲》



莫斯特拉斯：《練習曲》



相反地，在流暢而平稳的节奏音組中，根本不需要强調任何支持点.

从这一层意义上来看，指揮家苏克的指示是很正确的.他要求乐队中的第一小提琴在演奏李姆斯基-柯薩科夫的歌剧《薩德科》海底王国一場中的《小溪之舞》时，必須奏得非常流暢：

77



并且为了使五連音奏得非常舒暢平稳，和获得效果最好的音响，他建議乐队中所有的小提琴不要用一弓拉出同样数目的五連音，不要同时在同一个音上换弓，以避免由于同时换弓而引起"集体的"重音.这样不仅解决了音組中的节奏匀整的問題，力度均匀的問題也随之而解决了.阿薩菲耶夫也曾經說过："必須严格地分别出紧張与柔和这两种傾向."

分别練习各个困難的地方

在遇到指法和弓法特别复杂的七連音时，可以將左手和右手的动作分开来練习. 首先用連弓拉奏，專門練习手指的动作（用連弓拉奏整个或一个以上的小节）; 然后用空弦練习弓的分部动作，以克服右手的困难. 最后再將两手的动作配合起来. 如果动作配合得好，音响听起来就更为园潤流暢.

怎样連貫連綫中的各音

整个或部分地由連綫括在一起的七連音，如果要把它奏得节奏清楚，最好先用分弓奏法而不用連綫加以練习.

右手比左手更便于核对短小节拍的律动，因为右手在一般的用力方面，对于各种动作用力的大小，更能控制自如.

有一点是很値得注意的：七連音在节奏上的性质与全音阶完全符合.



普拉科菲耶夫在《D 大调协奏曲》的最后乐章里，充分利用了这一特点：



三十二分音符

將十六分音符的速度加快一倍，便構成三十二分音符.

連最后一个(同时也是最快的一个)由六十四分音符組成的节奏音組也計算在內，从四分音符分化出来的由偶数音符構成的音組可以依次排列如下图.



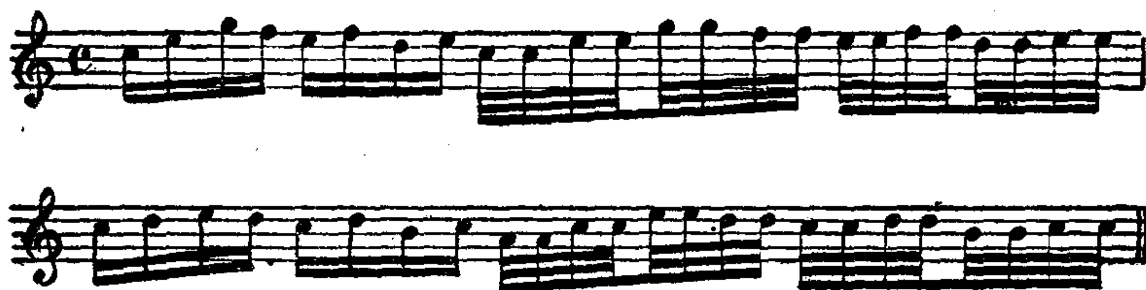
为了便于掌握起見，在实际研究这張图解的时候，我們还是以八分音符的律动作为基础. 这样，八分音符就获得了比較独立的意义.在保持律动的匀整上，八分音符起着指导和調整的作用.

在极慢的如"慢板"或 Largo ("广板") 的速度中采用輔助的拍子，也就是当基本节拍——四分音符——必須分成两个八分音符，而將$\frac{4}{4}$打成八拍(如巴赫的《G 小調第一小提琴独奏奏鳴曲》的慢板乐章)，或將$\frac{3}{4}$打成六拍(如維瓦尔迪的慢板乐章)时，八分音符变成了这些作品中的基本律动，因此，具有独立的調整的意义.

关于上段提到的維瓦尔迪的慢板，我們已經指出过:在这种情形以及类似的情形下，三十二分音符以及一般的短小的节拍，也起着"衡量單位"的作用，以其表情丰富的进行来确定这一乐曲的速度，也就是确定基本單位——在这里是八分音符——的律动.

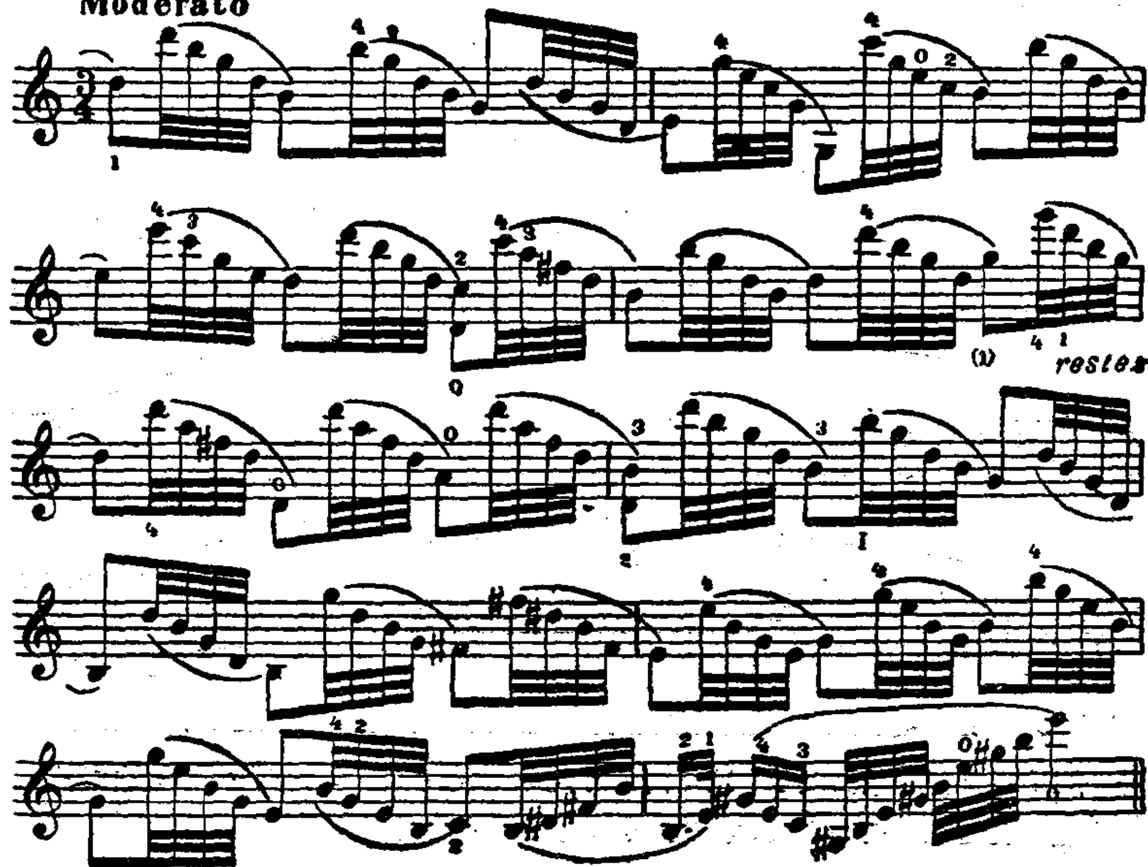
將十六分音符对分成两个三十二分音符，而速度保持不变，这样我

們就比較容易了解三十二分音符的由來.



在这种情形之下，右手和以前一样能更准确地規定这两种組合中的音的速度之間的关系.

在学习初期,为了在变换各种速度时，能奏得更加准确些，我們可以不限于用四分音符,同时还可以用八分音符来計时,因为后者对于速度的控制較为可靠,并且是一个“控制的因素”. 在阿法那斯耶夫的《奏鳴曲》里,就有按照八分音符分配音組的情形:



在把速度加快一倍时，如用連弓奏出，换言之，如沒有右手的帮助，而單凭左手手指奏出，則所得的效果比較差：

83


如果不用連弓而用分弓奏法校核上例的演奏效果，那末在左右手的动作不配合的情形下（在上述情形下，左右手的不配合几乎是无法避免的），我們可以看出連綫下的几个音符的时值的均等只是相对的，需要用前述方法加以糾正（用分弓演奏）❶。

三十二分音符紧接在七連音的后面，它是后面的节拍节奏順序图中的最后一种时值，自七連音轉到三十二分音符看起来很难，但比六連音轉到七連音的变换要容易得多；因为从偶数音組轉到奇数音組，例如从二音組到三音組，四音組到五音組，六音組到七音組，一般說是比較难的。普拉科菲耶夫《第一协奏曲》的最后乐章可以部分地証明这一点：

84


❶ 在演奏下行的乐段或音的連續出现时，手指极难平稳均匀地动作，只有在熟練了把手指从琴弦上提起来的动作以后，才可能奏得流暢。——原注

在用以伴奏大号主題的音阶式的进行中以及在七連音到第四拍上轉入三十二分音符的变化中，拉小提琴的人会感覺到这些三十二分音符在音乐和技术两方面所起的“平衡”作用．这里，手指很容易把这些三十二分音符一滑而过，赶着拉出下一小节的强拍（第四拍上需要一个輕微的支持，使前面的七連音中不致发生速度过早地加快而把原作的节奏型的变化提前奏出的情形）．每一拍上的音阶第一音在不同八度中的四次重复能帮助維持速度的平稳．

85



三十二分音符上的重音与其他音組中的重音一样，在音乐上也具有一定的作用，虽然作用的大小視整个乐曲或这一段音乐的性質而定．例如帕加尼尼《第二奏鳴曲》中的一段音阶式的进行，每一个四分音符上都有一个重音．

帕加尼尼：《第二奏鳴曲》

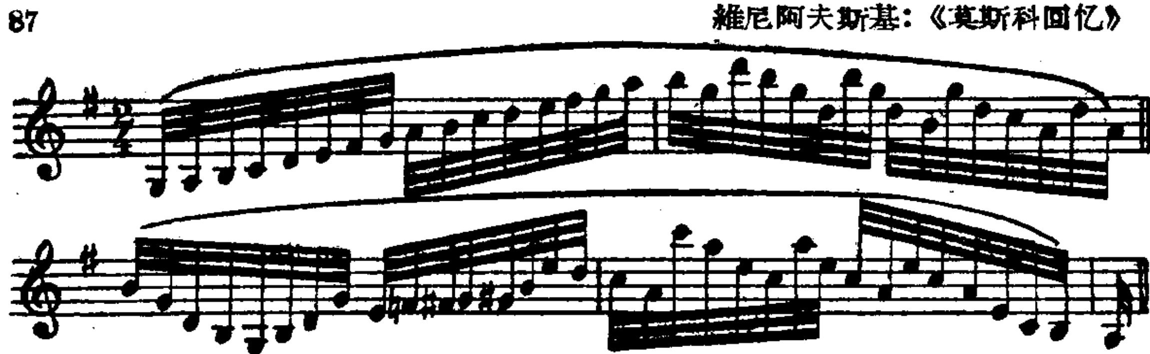
86



除了这一种演奏风格外，我們还須有另一种流暢而不加任何不必要的重音的演奏技巧．

87

維尼阿夫斯基：《莫斯科回忆》



要在技术上掌握三十二分音符的律动，把三十二分音符奏得均匀平稳，可以借助前面提到过的一个方法：將每一个四分音符的音組分成两个相当于八分音符的音組，而在每一組的开端处加一支持重音．但这类支持重音必須逐漸減輕以至于无，才能將整段音乐奏得流暢而毫无斧凿之痕．史坦尼斯拉夫斯基曾經說过："取消重音——这是一种和加重音同样困难的艺术．两者你都应該学习．"（原書168頁，中譯本181頁．）

三十二分音符与其他由偶数音符構成的音組一起奏出时，幷无太大困难；因为它們是从同一基础（八分音符）分化而来的．参閱本节（討論三十二分音符）开端处的图表．

三連音、五連音和七連音缺少这种共同的基本因素，各自成为一类，与八分音符也毫无共通的地方；因此时常將一般速度的稳定性破坏无遺．学生必須特别加以練习，才能掌握这种一般的节奏上不对称的特性．

書末附录中有三十二分音符与由奇数音符構成的音組相結合的例子．

在开始練习进行的扩大时，我們必然会很紧張而用很大的气力去应付；但随着各种演奏技巧和动作的掌握，用力自然会逐漸減少

过分用力，同时就会发生許多現象，如加强音量，肌肉紧張（用力地蹬足等），以及为害最大的——破坏正常的均匀的呼吸，不是屏住不呼吸，就是呼吸短促，时喘时息．

这类情形教师必須及时加以注意和糾正．如果学生在家里或学校里学习的时候就有这些現象发生，那末不难想象：要他上台演出的話，这些"輔助方法"將产生怎样的后果，整个演奏將显得多么紧張！

"衡量"、"相互关系"、"匀調的律动"、"律动的准确性"等詞在本章

中用得极为广泛；在音乐中这些名詞似乎并不能这么随便而广泛地运用，虽然音乐的进行都必須能用一定的时間單位加以衡量。

所有这些名詞以及練习时遵守各种規則的要求，一望而知都是与节奏——这一个音乐演奏中的最重要的因素——有关的。

但为了使学生正确地掌握艺术的和适合个别情形的节奏——这一点学生以后会明确的，这些东西都必須在学生开始学习音符时，用富有启发性的方法灌輸給学生，指导他們走上正确的道路。

学生必須將各种技巧逐一掌握，到成为一个成熟的艺术家后，他才可自由表現他自己的艺术意图；到那时候，各种技巧也更为熟練完美，他便能凭自己的高度发展的对艺术尺度的感覺来搜寻艺术的眞理。

这样，他逐漸脫离了以"准确的"衡量和打拍子作为学习的主要目的这一阶段，而投入音乐的生动活潑的气息中去；他能在可能条件下加以适当的变化而不影响或破坏原来的乐思。

这就是阿薩菲耶夫所說的"从打拍子轉入更高的艺术"，他进一步說："必須把譜上的东西完整无瑕地奏出，因为音乐并不是供人观賞的，而是供人聆听的；只有通过听覺，音乐才变成一样有意义的东西。"

史坦尼斯拉夫斯基在他自己对教学的意見以及对演員的劝告中，时常借用音乐教学方面的經驗："如果按乐譜需要的是三連音或切分音，眞正的歌唱家就照精确的节奏，如曲子所要求的那样把这些表达出来。这种精确性会产生一种难以抗拒的影响。艺术是要求严整性、精确性和完美性的。"(原書243頁，中譯本267頁)。

切普洛夫說得非常确切："节奏上完善无瑕的演奏必須正确地，而不是似是而非地，表現出时間的关系……有时极微細的出入，听起来就給人一个不合节奏的印象。"

"艺术不能容忍任何似是而非的东西，这从来就是一件众所週知的

事实;这一点在音乐演奏的节奏方面,尤为显著.”

“音乐演奏中的节奏問題,如果用数字来表达, 就是把每一秒鐘分成几百、几千分的問題.”(第282頁)

各种时值的音符及其構成的音組既經逐一討論, 我們第二步就把各种不同的音組依次結合起来演奏:

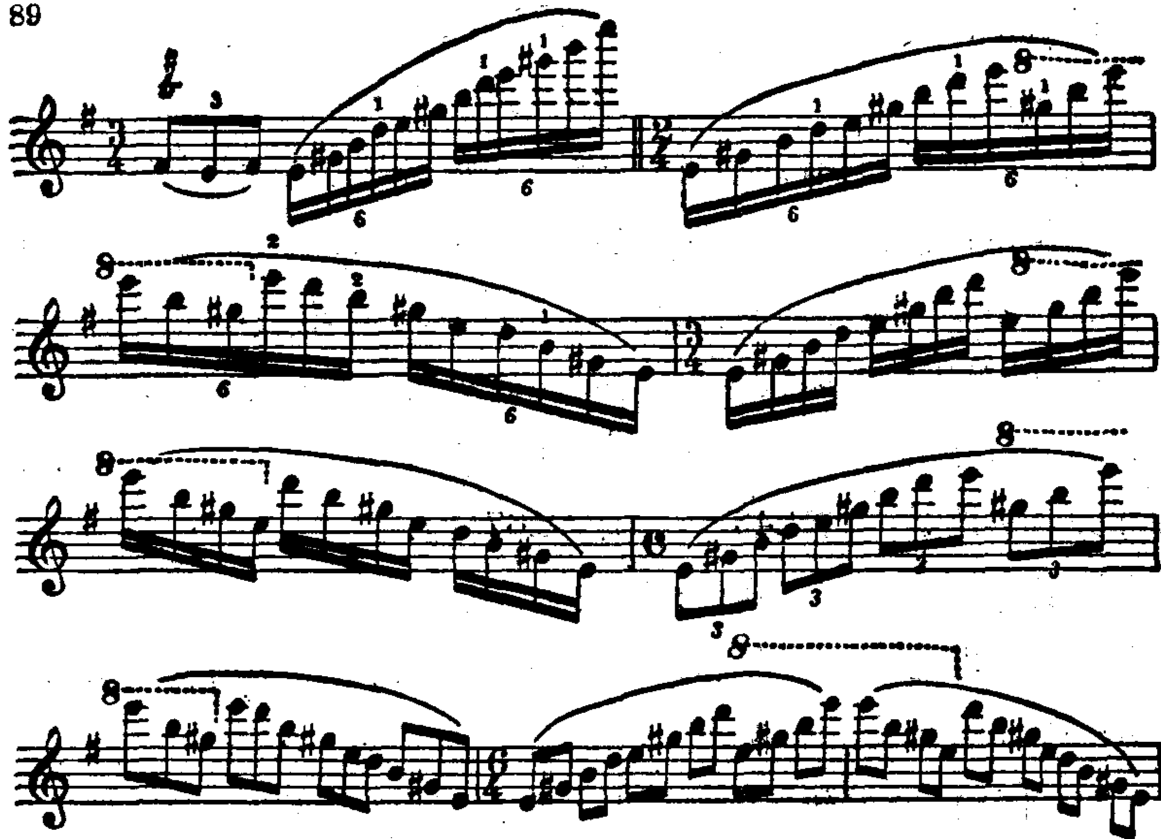
88



上图的組合在下一章中將有更充分的說明, 这种組合毫无疑問地可以用于各种形式的用單音或双音奏出的两个或三个八度的音阶、三和弦、弓法以及由同一时值的音構成的乐段.

李姆斯基-柯薩科夫:根据选自歌劇《金鷄》的主題而寫作的幻想曲

89



掌握了各种节拍-节奏的組合以后，上例演奏起来便沒有太大的困难了.

如例中所示，我們还可以用相反方向的进行来演奏.

本章所述各种音組的次序是自慢而快，律动漸趋急促.今后我們应該倒过来学习比較困难的、但是极重要的自快而慢的技巧.

作者在另一著作《小提琴的音准問題》一書中曾竭力反对学生不正确地用慢速度来練习任何乐曲.現在，作者根据多年的教学經驗，更要强調培养正确地減慢速度这一极为重要的方法.学生通常是很急躁的，教师必須随时加以制止和糾正，并經常提醒学生必須避免不自覚地越拉越快的情形.这类指示，教师必須講得有力而令人信服；使学生独自練习时也能記得，不致养成"越拉越快"的有害习慣.这类訓練同时还能帮助学生介决非常复杂的任务——掌握音乐节奏及其生动的本質，培养学生必要的抵抗力和堅定性，以克服登台表演时的紧張而不安定的心情.

八　節拍-節奏的加快和減慢

在这一章中，学生可按节拍-节奏的順序，用各种音值作音阶練习；每一个两拍子的小节（$\frac{2}{4}$）由連綫連在一起，而每小节都用一弓拉出.

这样，右手的均匀平稳的动作成为先后出現的各种音組中的时值的一个衡量标准，而这許多音組都是以四分音符为基础的.

在开始学习下面的图表时，可以借一弓拉一个四分音符来拉完一个音阶；这样，帶有重音的四分音符上的双重支持使演奏者更易控制音乐的进行，使它更加稳定.

在这些練习中，手指和右手的动作的加快和減慢都必須以基本的节奏單位——四分音符为根据，这一基本單位的节奏在先后出現的各种音組的变化中都保持不变.

在拉奏練习之前，必須决定四分音符的时値以及四分音符均分所得的时値，这时必須估計到三十二分音符的时値，使后者不致在技术上快得无法奏出.

在进行逐漸扩大，自一个音組轉入下面一个音組时，基本节奏單位的速度(四分音符的速度)通常越拖越慢；相反，从三十二分音符逐漸轉到最初的四分音符时，速度通常越来越快.

产生这一缺点的原因通常是由于学生只从外表上去学习这些練习.要避免这种缺点，必須在着手拉奏以前，仔細研究这些練习(先听一下指定的拍子).換言之，首先想象并体会一下四分音符以及由四分音符分化出来的短小的組成部分的时値，然后才能动手在琴上拉这些練习.

从史坦尼斯拉夫斯基的著作中，我們可以找到許多有关这一点的宝貴意見：

"……做練习的时候，应当使步子的速度节奏跟动力活动的內在的綫(不是外在的綫)合拍……"(原書87頁，中譯本93頁).

"既然步态有了动作的不断的綫……那就是說，在那里是存在着速度和节奏的."(原書86頁，中譯本93頁)

"也必須使它(动力的內在活动)和速度节奏的均匀的拍子相結合.

"內心对动力沿身体运行的这种感觉，我們就称之为活动感."(原書87—88頁，中譯本93—94頁)

"……研究这些音态，以便更好地賦予它們以內容."(原書96頁，中譯本103頁)

如果由于技术上的困难(如换把位，一弓拉出許多音等）而不能把音乐进行奏得匀調，那末先用比較簡單的例子学习，讓学生可以專心注意节奏.

有时，可以不用小提琴而用匀整的步伐来訓練稳定不变的节奏，作为初步的准备.走路时，可以把每一步看作一个基本的节奏單位；然后把一步等分成若干八分音符、三連音、十六分音符等，而由此想象各种时值之間的变化.

对右手来說，这一方法是很适宜的，只要在練习弓法时，將手依照步伐的快慢来回运弓.从三十二分音符逐漸回复到四分音符时，亦即动作的有条不紊的減慢，是这些練习中最困难的地方.

在动作加快时，手指总是有些滯留的傾向和拖不动的感覺.这里正好相反，我們必須將手指的活潑的、"快到极点"的动作逐漸恢复到較慢的速度；但这一点也是很难做到的，手指仍旧保持着前面的进行中的急躁成分，而这一点是会影响基本的四分音符的稳定性的.

上述各点——动作的轉慢——掌握以后，我們就会眞正的支配自己的两只手，因为我們已經学会并具备了"控制的因素".这一点如果不具备的話，就談不上必要的規律、稳定性以及在独奏和合奏中沉著应付各种节奏变化的能力，也不能保持应有的节奏，使它不受任何变化的影响.

这一方法也可用以練习乐曲中的某些片段.用这一方法学习并在心中默計节奏單位的速度时，节奏規律与艺术創見必然随之而生；就是这种艺术上的創見引导着演奏者自己，并使听众完全被演奏者的意志所左右.

前面一章是訓練学生把两种相鄰的节拍-节奏的音組配合起来演奏的一种准备.

下图依次列举自四分音符至三十二分音符之間的各种音組．在四分音符速度不变的基础上，整个图表仿佛是一条沒有間歇的越来越快的急流．

遇到困难的地方，例如五連音和六連音，或其他两种相鄰的音組的銜接处，必須多次重复練习，坚持克服这些难关，才能將整个图表作为一个整体毫不間断地一气拉完．但这一点是只有在將下表中所有的两种不同音組的銜接处分别熟习以后才能做到的．

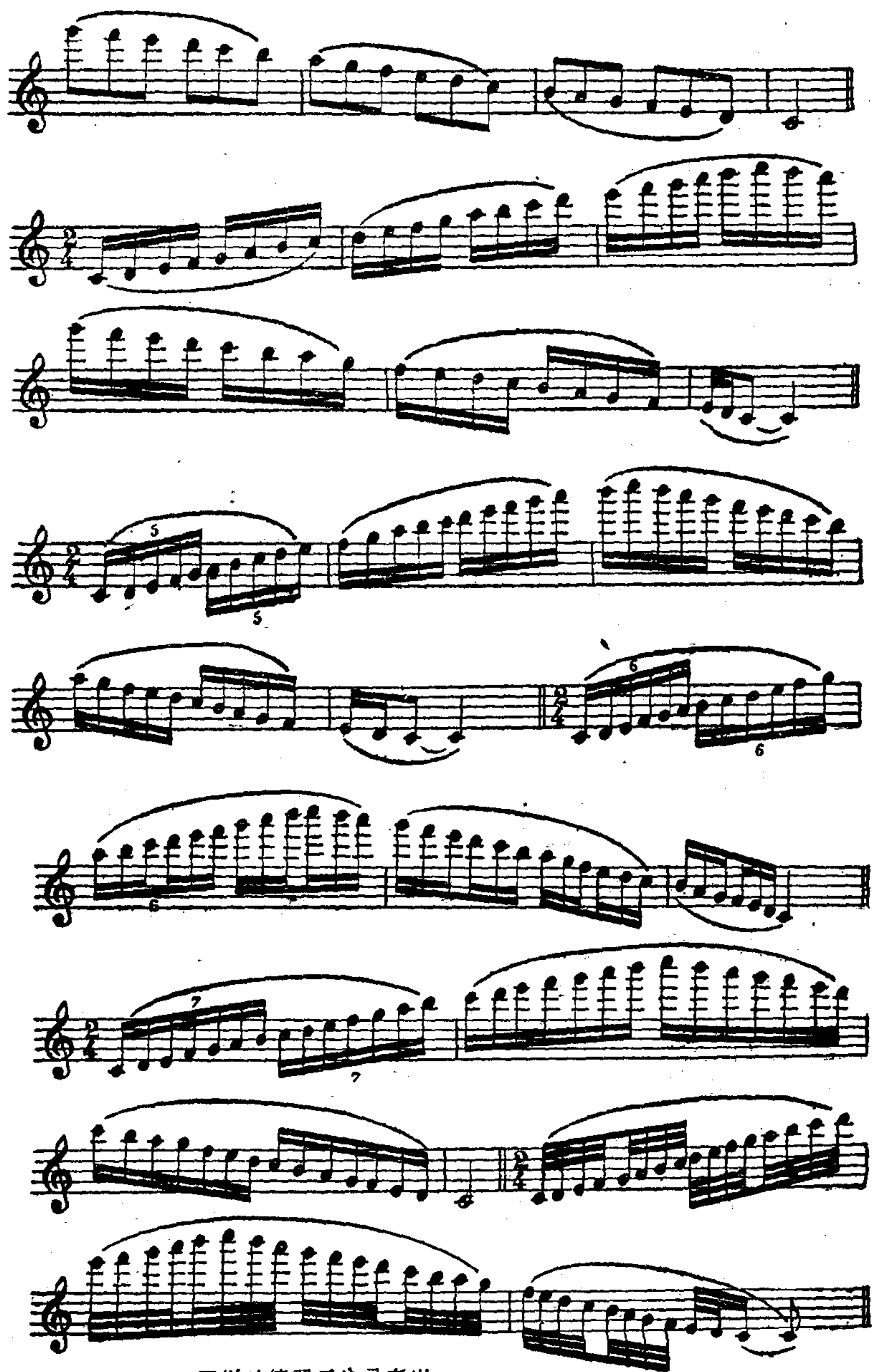
下图是用單音奏出的三个八度的音阶，学生也可以用双音拉奏任何一种音阶．

快慢的程度可由学生根据他当时的能力而定．

節拍-節奏的加快和減慢图

三个八度的音阶





同样的練習用分弓奏出

我們必須从三十二分音符开始，不加間断地倒退上去練习，轉入节拍-节奏的減慢.否則，手指的动作只限于动作加快的一方面；而片面的学习是得不到多大收获的.

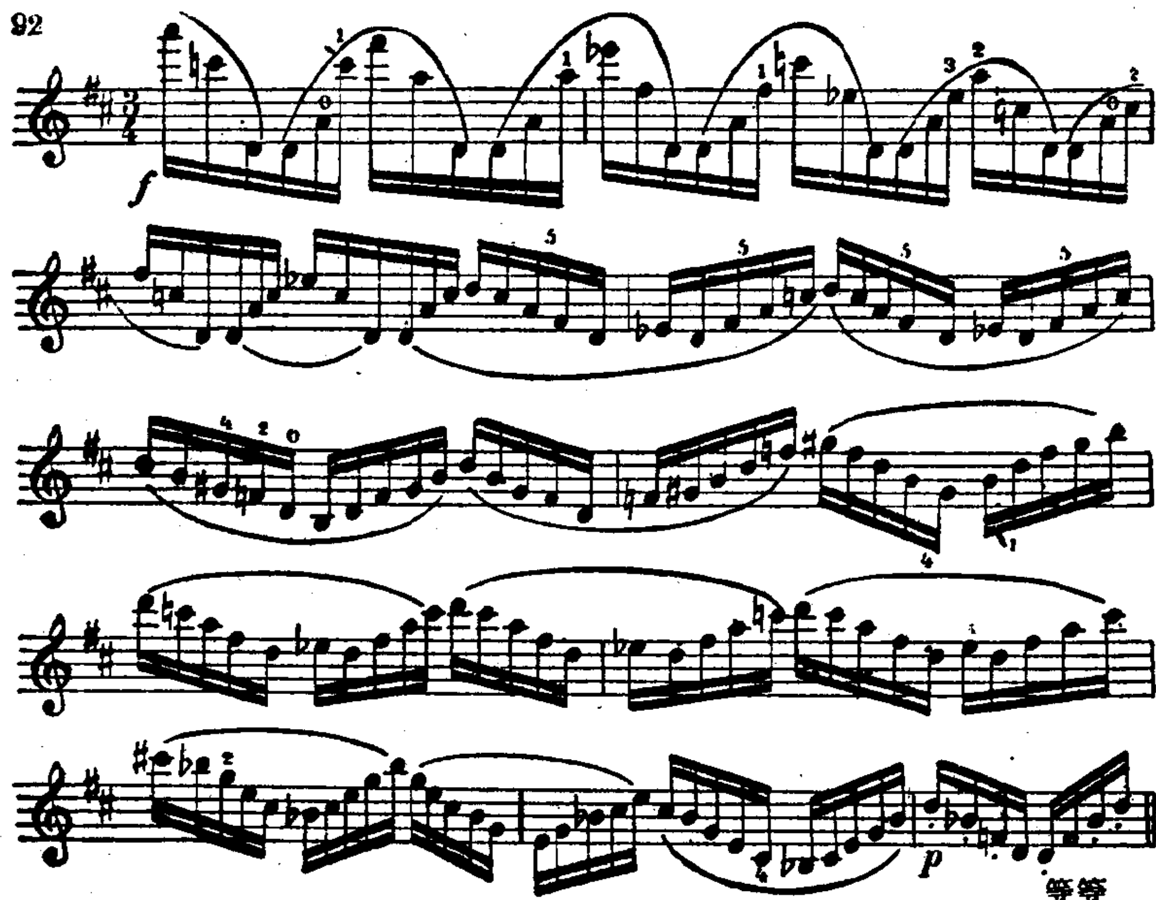
拉奏上述練习时，学生可以用节拍机校核速度，結束时的速度必須与开始时的速度相符合.

在掌握了上述各点（即律动的連續变化）的基础上，我們可以进而在实踐中运用已經闡釋并掌握了的各种方法和技巧，演奏在历代名曲中时常遇到的用各种方式結合起来的繁复的音組.

柴科夫斯基：《协奏曲》第一乐章



勃拉姆斯：《协奏曲》第一乐章



93 Andante sostenuto ♩. = 63

哈恰土良：《协奏曲》第二乐章

poco rit

a tempo

mf

poco allarg

a tempo

cresc

ff

塔涅耶夫：《前奏曲》作品28

94 Grave ♪ = 112

p *dolce*

p

小提琴与暨琴乐譜中各种不同音組的同时交替出現（在乐队伴奏之下）：

95 Andante 格拉祖諾夫：《协奏曲》

小提琴

鋼琴

mf

dim.

p

九 重音及其力度

在前面几章里，我們不止一次地提到有必要把小节中的主要拍子奏得突出而把它当作支持音，并用重音加以强調．到目前为止，这些重音主要还是狭义地限于教学方面，用作技术上的輔助方法．

但在学生发展的下一阶段中，重音另具特殊的意义，它变成了音乐表現的一种手法．

在閱讀文艺作品方面，我們会发現类似的情形，虽然在閱讀文学作品时，我們对文字的熟練程度远比学生在自己拉奏一个乐曲时对乐曲的認識要高得多．我們在第一次閱讀詩歌一类的作品时，第一件事就是分析其中的結構和主要韵律(揚抑抑格，揚抑格，抑揚格等)，將全詩大致分析一遍之后，才能用近似朗誦的风格吟誦，讀音漸漸生动而有表情，在含义特别深長的地方加重語气；最后，詩篇的外在因素和組成因素逐漸变成生动而自然的語言．

学生如果已經了解一篇乐曲的內容，那末，在他演奏这一篇乐曲时，上述“教学用”的重音和詩歌朗誦中的音节划分一样，逐漸趋于平順，而不再自成为一个目的．关于这一点，史坦尼斯拉夫斯基曾經說过：“只要求你把一个重音放在最后的音节上，卽念成‘Хороший человек’．不过請你不要打出来，而要热爱着，玩味着，小心地把所强調的字和它的重讀音节送出来．要少打腮梆……”(原書166頁，中譯本178頁)．

減少这类單字、乐句和动机的人为的划分，可以帮助学生避免生硬、粗糙和矯揉造作的音乐发音．但在学习时，为了求得演奏的匀整，必須求助于某种正确可靠的輔助方法，作为統一、調和及实現自己的音乐意图的基础．

重音便是这些輔助方法之一．但这只是重音的許多作用中的一个．

在最初学习用重音来演奏的时候，我們首先必須了解重音在力度上的特性．

重音記号的图形 > 就給人們一个明确的有关音量分配的概念．从这一符号，我們就可以看出，在开始奏出时或起声的音量最强，但短时期內就逐漸減弱以至于无(至符号中的尖角的頂端时)．

鋼琴、管乐器、豎琴以及人声，由于发声性質的方便(尤其是人声，它有着自然的呼吸的帮助)，比小提琴以及一般的弦乐器更容易正确地

奏出重音和"特强"(sforzando);这是有着一定的原因的,但这些原因必須坚决加以克服.

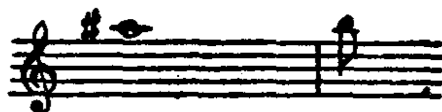
初学者在靠近弓根处换弓时,往往发出一种尖銳刺耳的重音,仿佛把弓从弦綫上"撕下来"似的.学生必須花上很多时間和努力,才能使换弓时拉出的声音柔美而不刺耳.可是很奇怪,有些学生事实上已經掌握了这一技巧,但在拉奏正确的重音时,换弓时的噪音仍旧很难克服.

有一种常見的現象足以証明这一点:同一音連續出現数次时,学生往往將这几个同样的音"含含糊糊地"併成一片,不能象單字中的音节那样清楚地逐一吐出.

这一缺点在用弓的不同部分 ⊓,V,⊓ 来演奏个別的音的时候,是很显著的;例如在貝多芬的协奏曲第一乐章中:



拉出来的結果等于:



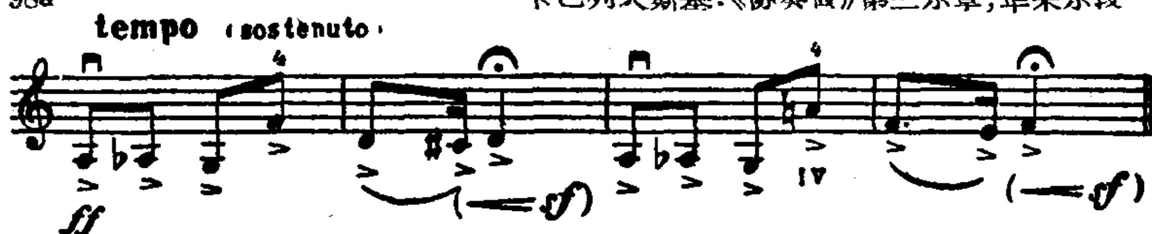
而这一情形,在用連弓演奏时,尤为显著:



我們对于音的重复出現,一般是不够注意的.有时同一音高的音連續出現数次,但其中的音調不尽相同;而我們遇到这类情形的时候,却把这些音的音調置之不理;有时是同一节奏型或乐句的重复,我們一般总是越拉越快,仿佛那是想当然的事情.同一音的重复是一个极平常的

事情，但我們却从来不加以注意．上例便是明証．

把一个音越拉越响（<）或断然中断，而不是象人声或鋼琴的琴鍵在按下后这一段时間內所发出的声音那样，先强而后逐漸消散，这样演奏的重音是完全不正确的．当然，这話用諸于音乐演奏上并不是說音逐漸消失，不再有声音，我們指的是音的朗誦性質．



声乐家要清楚地重复一音，可以借助歌詞的音节；音节把同一音上的單字拆成几段，而并不使这一單字听起来七另八落．声乐家还可以利用換气；換气等于历时很短的一种标点符号，与歌詞內容相符合．在鋼琴上，槌子敲击琴弦后，立即跳回原位，讓琴弦自由地发声；进行中需要重复音的时候，都必須先有重复的动作，然后才能听到声音．

在小提琴上，发声的动作固然也是必須重复的，但方式完全不同：手拉着弓在琴弦上摩擦．通常在拉上弓时，即拉近弓根部分时，手压向琴弦的力量自然而然地越来越大，因此产生一种与重音的性質完全相反的效果：漸强<代替了应有的漸弱>．

这一錯誤現象往往引起对音的不正确的笨拙的处理，也引起古怪而違反艺术原則的分句法，以及一般的不良的演奏方式等問題，因此，必須及时注意糾正．

小节的基本結構，我們都已經知道；例如在一个$\frac{4}{4}$拍子的小节中，每一个四分音符各有其固定的地位：强、次弱、次强、弱．这些拍子就整个来說，决定音乐單字在小节中的地位以及正确地发出这个單字的方法．这一基本規則当然在某些情况之下是可以加以变动的．下面摘自貝

多芬协奏曲的例子，按照上述各个四分音符的意义和輕重，应該奏成：

99



但在这一情形下，这样的分句法是不恰当的，因为升A作为一个导音，有着极强烈的向第二小节中的B音进行的傾向．这一傾向随着升A在每一个四分音符上的連續四次的重复出現（配合着定音鼓的主題）而越来越强．我們只要看它原来的未曾用三連音加以变奏的动机，便可以很清楚地看出这一点：

100



在这种情形下，第一小节中的重音的表情是应該一个强似一个，刻划出这一乐句的眞正的精神，外形上近于下图：

101

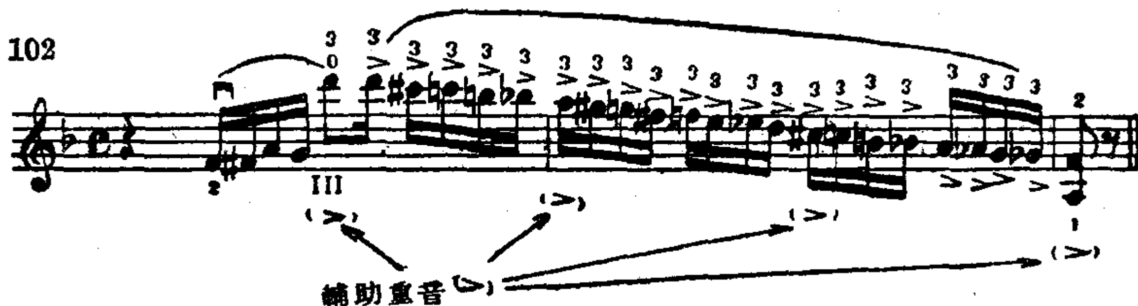


重音就其本質来說等于是色采濃淡的变化；重音的音量也有各种强弱而音量决定于各个特殊情况下的主要的"一般的"表情微差．

在某些情形下，在右手用連弓毫不間断地拉奏时，重音可以用作一种用手指清楚明确地区分前后各音的手法．

維尼阿夫斯基：《D小調协奏曲》第一乐章

102



在这一例中，不能因为手指和整个左手的动作比較被动而將前后各音“含含糊糊地”連在一起，成为滑奏的形式.

在每一个十六分音符上的連續不断的重音的烘托之下，还可以有“韵律的”支持音上的“內在”重音(譜下面的括弧中).

在中庸速度中，手指作滑进动作时，这确是一个輔助方法和“控制的因素”.因为通常由于手的痙攣性地抖动的本能，同一手指“滑奏”半音音阶时用很快的速度;而这里需要的是手的絕对均匀的动作，这样的动作是必須有輔助的标記加以指引的.

帕加尼尼的第十三首随想曲是重音的两种运用和处理方法的一个例子:

帕加尼尼:《随想曲》第13首



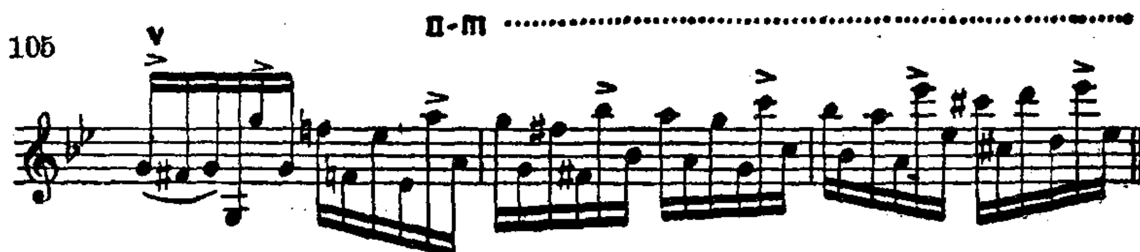
这里的指法，直到第一把位为止，在整个用三度奏出的半音音阶中都是用第一和第三两个手指演奏，而这两个手指的移动由弓的輕微的推动加以配合.

上例所用的是比較輕柔的重音(——)，这类重音并不損害随想曲第一部分的宛如歌唱的特性.第二部分中的重音尖銳有力，半音音阶用八度向下进行，与前一部分中的委婉的三度構成强烈的对比.



演奏八度用的指法(第一和第四指)也由右手有力的动作加以配合.

这两个不同形式的重音的对照，使整个演奏听起来更为鮮明，而在上述隨想曲的第二部分后半部分的上行的跳进形式的模进中的不正規重音使整个演奏更为鮮明.



上例的不正規音是同时用弓的尖銳的跨換，將弓突然跨到較高的弦上去以及用左手击弦两种方法奏出的；这样从两方面来奏出重音，使它突出鮮明.

重音也是一种音乐上的輔助方法，用以明确1)主題的节奏和2)声部进行.

106　　巴赫：《第一奏鳴曲，賦格曲》

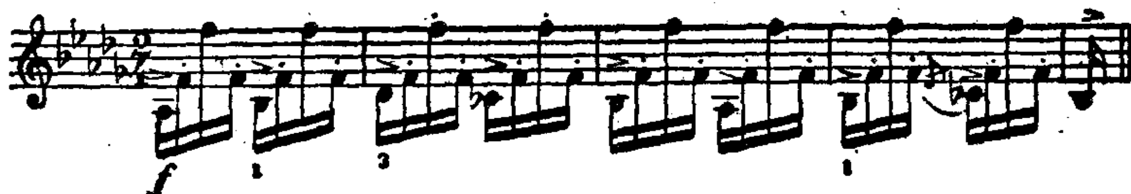


史坦尼斯拉夫斯基告訴我們："应該找出所有这些着重的字和非着重的字之間的相互关系，認識重音的性質，从而創造出能使語句生动活潑的声音的远近景和层次."(原書179頁，中譯本194頁)

重音使主題与声部进行突出：

莫斯特拉斯：《素描》第3首

107



重音用以明确由連弓奏出的动机的起迄．有許多音乐家認为这是

連綫的作用，并为了明确动机的起迄，在連綫下面的第一音上可以加一輕微的重音，仿佛借以表示乐思的开端.

108 莫扎特：《小步舞曲》



这是一个由两个音符構成的最簡單的动机的例子. 这两个音符由連綫連在一起，而每一組中第一音应比第二音强.

109 拉科夫：《协奏曲》第三乐章



音的各种形式的組合

重音明确規定了节拍的結構和动机的意义，使我們更明晰地把节拍——音乐作品的生命和音乐的脈搏——傳达給听众.

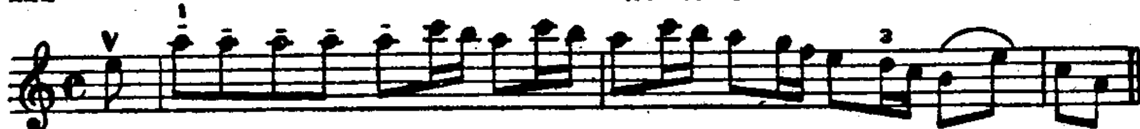
重音的任意更动，即使是极微細的，也会使小节的結構起很剧烈的变化；更重要的是改变听众对乐曲的理解，使他們茫然若失.

重音变动后，同一个节奏型便获得了完全不同的意义.

110 111 Lentamente 拉赫瑪尼諾夫-普列斯：《練声曲》



112 維瓦尔迪：《A小調协奏曲》第一乐章



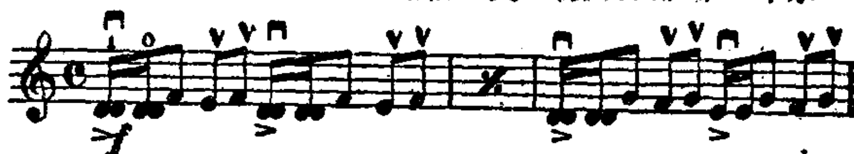
113

б



114

哈恰土良：《协奏曲》第一章乐



115

в



116 **Presto** ♩.= 88

李沃夫：《隨想曲》第十二首



117

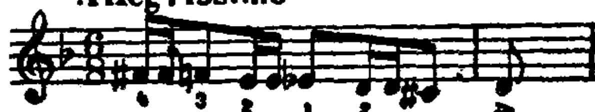
г



118

拉科菲耶夫：《奏鳴曲》第四乐章，作品80

Allegrissimo



119

д



120

普拉科菲耶夫：《奏鳴曲》第二乐章，作品80

Allegro brusco ♩.= 96



121

е



122

普拉科菲耶夫：《奏鳴曲》第四乐章，作品80

混合的
節拍節奏



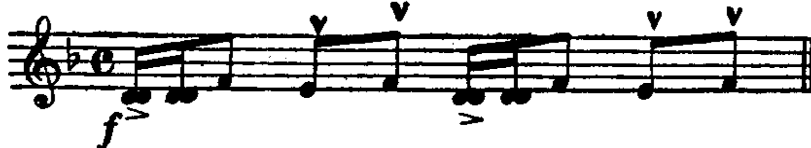
不同音組結合在一起的各种練习：

123



这样的組合可用作乐曲中各种常見音組的初級的补充練习：

124 哈恰士良：《协奏曲》第一乐章



克罗采：《練習曲》



演奏 这类的組合时，时常可以发現有扩大十六分音符的傾向.

125 勃拉姆斯：《协奏曲》第一乐章



在晦澀的演奏中，上例的組合往往起变化而近乎三連音的形式：



在貝多芬的协奏曲中：



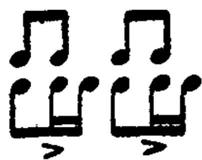
也可以看到把这一段奏成三連音的傾向．



另一种錯誤則相反，那就是把十六分音符縮短而把八分音符延長：



要糾正这些錯誤，首先必須重新明确連續出現的两个均等的八分音符的时值，再按照它們的速度，將第二个八分音符对分成二．



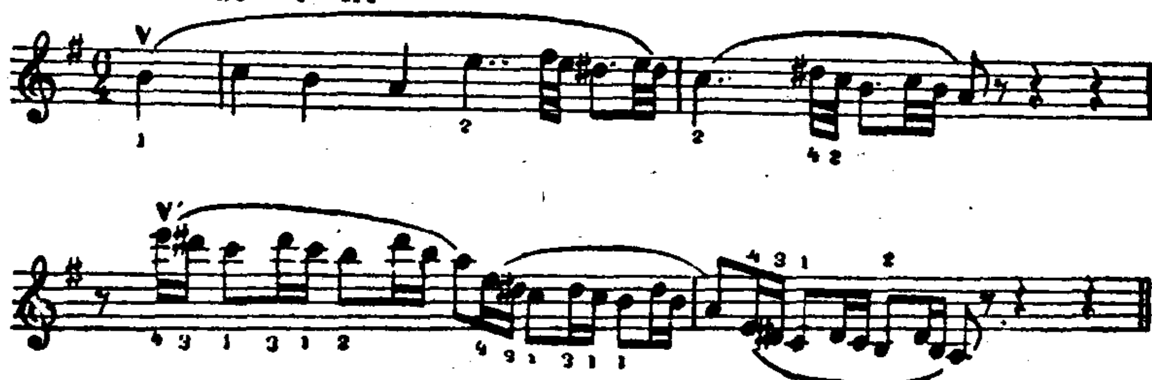
在糾正第一种錯誤时，必須將十六分音符与前面的八分音符分割开来，把它們当作下面一个八分音符的弱起小节处理．糾正第二种錯誤时則相反，將两个十六分音符之間的距离拉开些，并使十六分音符与前面的八分音符靠近些．

这一例子將下面的組合結合在一起：

130

李姆斯基-柯薩科夫：歌剧《无形城基捷日的故事》

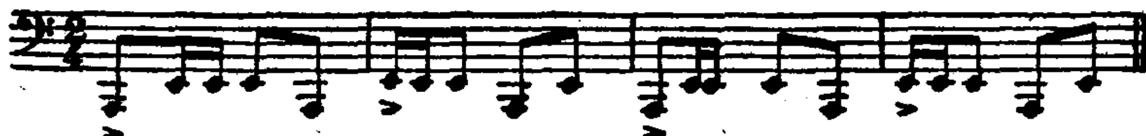
Moderato ♩.= 112



上述各种組合和变化都要求演奏者加以清楚明确的解釋和表現.

我們举下面一个选自圣-松的歌剧《参孙与德里拉》的例子——《酒宴舞曲》中定音鼓声部中單独奏出主題的一个片段，說明变化后的形式：

131



如果在这一富有特征的节奏中，定音鼓以較低的音为支持，并把重音加在較低的音上，那末，节拍-节奏便起了根本的变化，虽然音的次序如旧.

132



八分音符的数目并沒有改变：$\frac{3}{8}+\frac{3}{8}+\frac{2}{8}=\frac{8}{8}$，但这些重音賦予节奏一个完全不同的、与整个片段格格不入的性質.

要强調一个音型的原有意义，就必須采用起指导作用的重音．縱然

乐譜中并不一定注出重音，但重音的确是帮助我們正确地了解和表現旋律进行的一个必要条件.

贝多芬:《协奏曲》第一乐章



上述两例中，处理八度的方法是隨着重音的用法而不相同的.第一例中，重音比較鮮明有力，落在高音上，使整个进行显得更有意义，更为紧張.第二例中的重音(在音符下面加短綫表示)往往只是一点意思，而实际上并不一定奏出；并且落在低音上，使得用音阶形式进行的旋律听起来很流暢.

这里，我們不必再列举特殊的、夸大的、重音移置的例子来說明产生这一差别的方法.

我們只消把不同风格的作品作一比較，便可以清楚地看出这一差别来了.

例如貝多芬的《协奏曲》和勃拉姆斯的《第四匈牙利舞曲》(約希姆改編):



从音乐的意义上来說，短倚音必須具有弱起节拍的性質.但在演奏

时，必須略加强調，才能使人听出来，不致因其时值过短，速度过快而消失掉.

136　　戴格維尔：《苏格蘭舞曲》



前面的几个十六分音符上的重音必須非常明确.

如果將重音移到后面一个加有附点的八分音符上，旋律与节奏的原有特性，以至整个民間舞曲的风格，都遭到了严重的破坏.

当旋律从第三小节起轉入低声部时，重音必須略予加强，才能使旋律声部不致被空弦的声音所“压倒”.

重音用得过多，或在重音上特别多用些弓加以强調的話，便会影响速度，使音乐的进行显得滯重：

137　　克萊斯勒：仿浦雅尼的风格写作的《前奏曲》和《快板乐章》



另一方面，減少重音的数目，按照速度的要求減少用弓的部分，并減弱弓压在琴弦上的压力，这样可以使速度加快.

如果用“維奥蒂弓法”演奏下例：

138



在中庸速度时，加强每一个奇数的八分音符；例如在克罗采的《E 小調練习曲》中：

139



这时，右手需要用很大的力气，更何况这里是forte(“强”)的音响.在罗維里的練习曲第三首或在貝多芬的协奏曲中，都用这种弓法演奏十六分音符：

140　　貝多芬：《协奏曲》第一乐章



但如果用克罗采練习曲里所用的那种音量，就不可能奏出这一乐曲所要求的速度.因此，必須少用些弓，減弱弓在弦上的压力，同时略为減輕音响的强度，但还必須“減少”重音.

在克罗采的練习曲里，每隔一个八分音符，換言之，即每一个四分音符有一重音，而每一重音的强度几乎相等.

141



而从八分音符轉为十六分音符，換言之，即律动加快一倍时，也可以把支持重音保留在每一个四分音符上(用下弓时)：

142



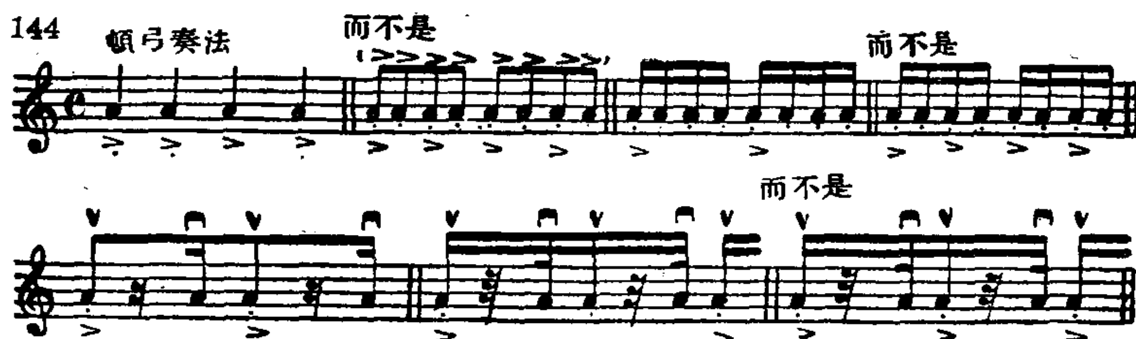
第三个、第七个等十六分音符，亦即第二、第四等偶数的八分音符上的重音只是有这么一点意思，而不需用力加以奏出.

143

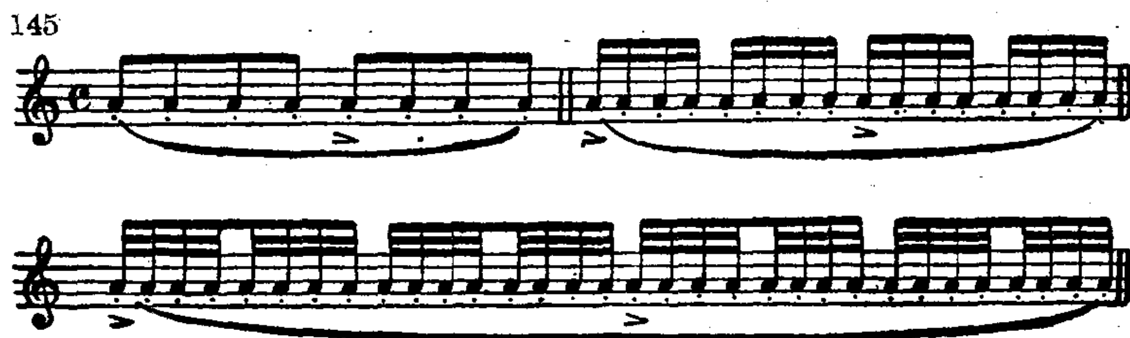


这样可使右手省却許多不必要的紧張，而右手的紧張最足以使进行拖宕而变得滯重.

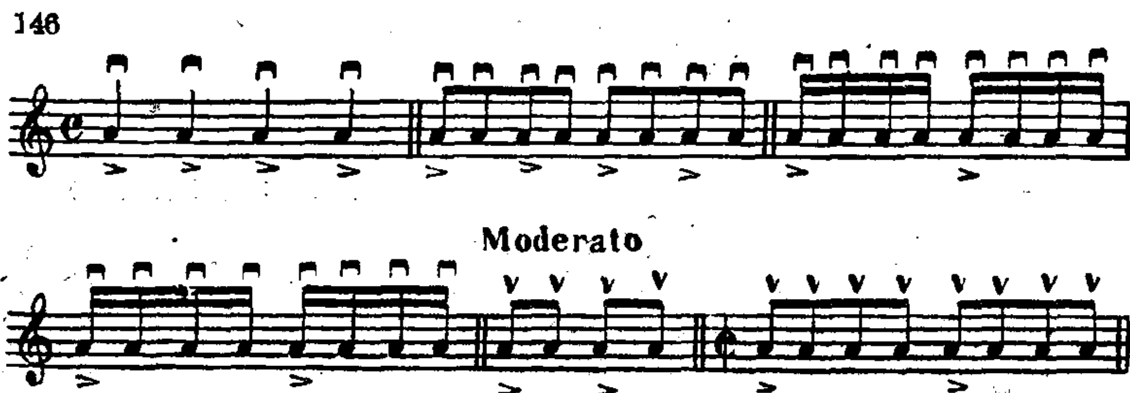
同样，在加快速度和改变重音的关系时，可以减少在用其他剧烈的、断續的弓法演奏时的手的紧張程度.



用一弓演奏断音时，可以利用匀調的重音使进行流暢.这些重音可以按照速度的加快而减少；同时还可以用作进行和緩下来时的“冲动”.

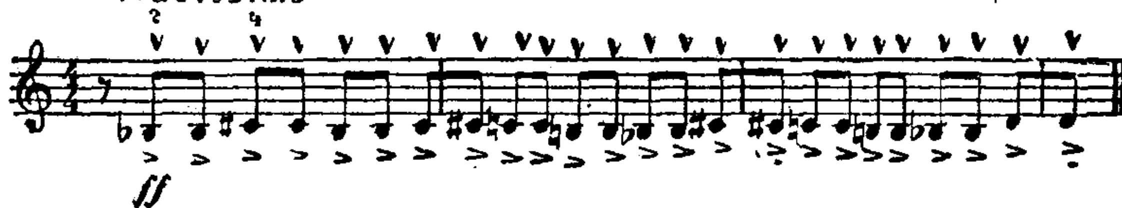


重音也可用于其他的进行加快的情形中：





148 Vivacissimo　　　　普拉科菲耶夫：《协奏曲》《D大調諧謔曲》



一〇　不正規的重音

在教学实踐中（以及在演奏中），常見的不正規重音大致可分为两类．第一类是由于表情需要而加置的重音，通常由作曲者在乐譜上标明，这类重音主要可以分成两种——力度重音：❶

149　　　　柴科夫斯基：《諧謔曲》作品42



150　　　　維雨坦：《第五协奏曲》



❶ 加強小节中任何一拍上的音，使之突出，这样造成的重音称力度重音．——原注



長度重音❶:

哈恰土良:《协奏曲》第三乐章



第二类是不正确的錯誤的重音，与作曲者的原意毫不相干，并表示出演奏者的音乐趣味低劣，技巧不够完善，运用的方法不对；当然致誤的原因也可能是演奏者粗枝大叶，不用批評的眼光和严格的态度来对待自己的演奏.

这样，他歪曲了原来的节拍-节奏的意义，换言之，即歪曲了作曲者的意图.

帕加尼尼的第十六首随想曲是說明第一类由于表情需要而加置的不正規重音的一个最鮮明的例子.

如果这首乐曲用寻常的練习曲风格写作——乐曲中的十六分音符非常流暢地进行，把这些对"疾板"的速度来說是多得异乎寻常的重音拿掉——那末，这首乐曲在技术上便不致这样艰难；而艰深的技术是帕加尼尼的随想曲风格的一个典型特征. 作曲者更用許多重音加在某些音上，使他們获得某种特殊的色彩；这些音和重音变成一个不可分割的

❶ 延長一音，使之突出，这样造成的重音称長度重音. ——原注

整体.这些重音使随想曲达到了眞正的在技术上登峰造极的境地.

如果要用它原有的特殊风格来演奏这首随想曲，仅仅掌握了左手的技巧、帕加尼尼弓法、跨弦以及其他各种有关的技巧是不够的.这里除了上述各种因素以外,最主要的是重音演奏技巧的掌握;这些重音已不再是帮助教学的一个輔助方法,而是一种艺术手法.

这一技巧不仅为演奏上述練习曲所必要的，并且能帮助学生改正各种各样的节拍-节奏上的錯誤.关于节拍-节奏的歪曲,我們后面即將談到.要掌握这一技巧,首先必須掌握各种各样的重音，学会毫不費力地將重音移到小节中的任何一拍上——特别是移到正确的拍子上的技巧.

在教学实踐中,重音是初等教育中一个非常良好的輔助手法;因此可以利用閱覽的方法不断地引起学生对于加有重音的音符的注意，这些音符可用大号鉛字排印,以别于其他音符.

若干不正規重音連續出現后，必須自己加上一个"还原重音"或采用作曲者所加的"还原重音". 作曲者在故意用許多不正規重音破坏了乐曲的流暢进行之后，另加"还原重音"恢复原来的正确的节拍-节奏.为了这一目的,"还原重音"可以略加夸張.

在帕加尼尼的第十六首随想曲中,不正規重音用得很多.这些不正規重音似乎出現在完全意想不到的地方，但都是出諸艺术的要求而加的.不正規重音以外的强拍上的那些有支持作用和还原作用的重音,我們必須特別加以强調,才能使不熟悉这一作品的人对这一个繁复的、阿薩菲耶夫所謂的"重音的节奏"有所了解.

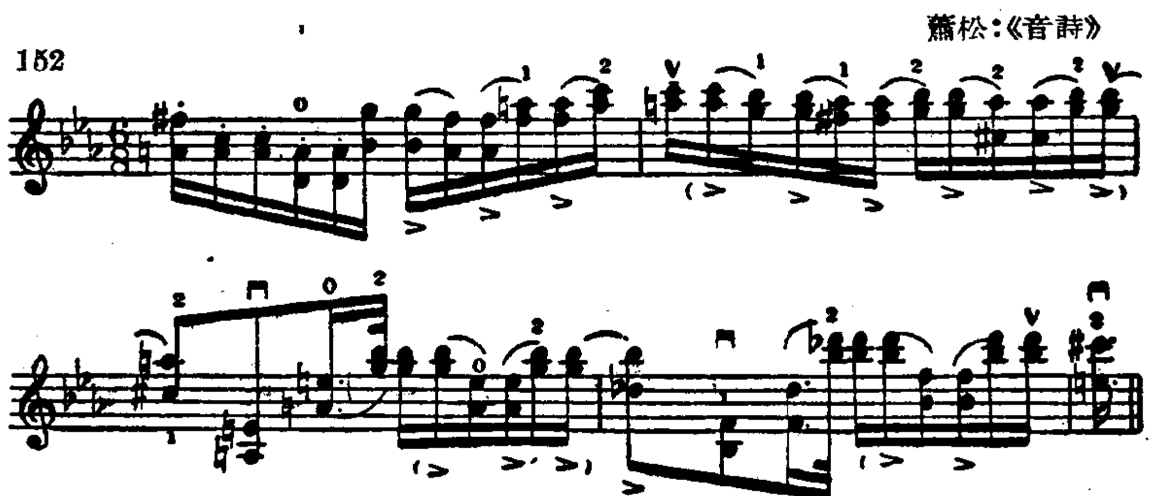
应該指出:重音的訓練在我們小提琴教学中，一般說来，尙未达到应有的标准.我們对于重音的注意还是不够的.有許多所謂"合法的"节拍-节奏的歪曲变成了理所当然的事情，有些竟成了学生的习慣，而这

类錯誤我們始終未予糾正。这一情形不仅在学习初期，甚至在以后的阶段中都可以发現。下面的許多例子很清楚地証明这一事实。

找出造成錯誤重音的原因，即歪曲节拍-节奏的原因，并詳加研究，在某些情况下便可以利用这些“有害的”原因的积极的一面。例如：左手在弱拍上換把位时，把这一弱拍奏成强拍；弓跨弦时的动作的跨張虽然会引起錯誤的重音，但都可以从正确的角度来加以利用。

由于这些缺点而造成的不正規重音(錯誤重音)如果运用得当，可以变成积极而良好的輔助方法，帮助学生奏出必要的正确的重音。

換弓时必須非常小心，不然，弓与弦相撞，使弓的移动方向的每一次变換都很突出。換弓当然应該是輕柔自然的，但在某些情形下，上述显著的換弓运用得当的話，能帮助解决某些音乐上的問題：



在蕭松的音詩中，每一次換弓都特别在乐譜下面加以注明；这样可以使我們將每一个六連音中的各个十六分音符清楚地奏出；不然的話，同一个双音的两次連續出現就会合併在一起而前后划分不清，听起来成为一个八分音符而不是两个十六分音符，整个音組就不成其为六連音了：

152
a



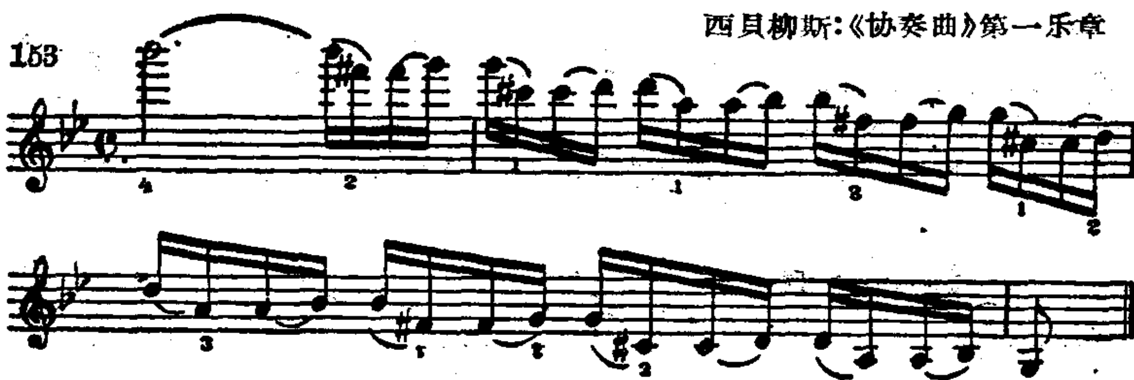
这些小节如果就这样含含糊糊地奏出，听起来音乐的进行似乎停滯不前，而事实上，音乐进行就力度上說也是在統一的节奏之內不停地发展着的，从輕逸如气的 flottato 逐漸发展到ff.

这里我們又回到演奏重复音的問題. 重复音的每一次出現必須毫无例外地清晰可聞，不能由其他音組来代替，如上例那样. 这里必須附带說明：小节的原来形式必須保持不变，学生不准擅自加上各种不必要的强調，更不准为了演奏方便起見而任意將节綫移动.

有些人往往把下例：

西貝柳斯：《协奏曲》第一乐章

153



奏成：

154



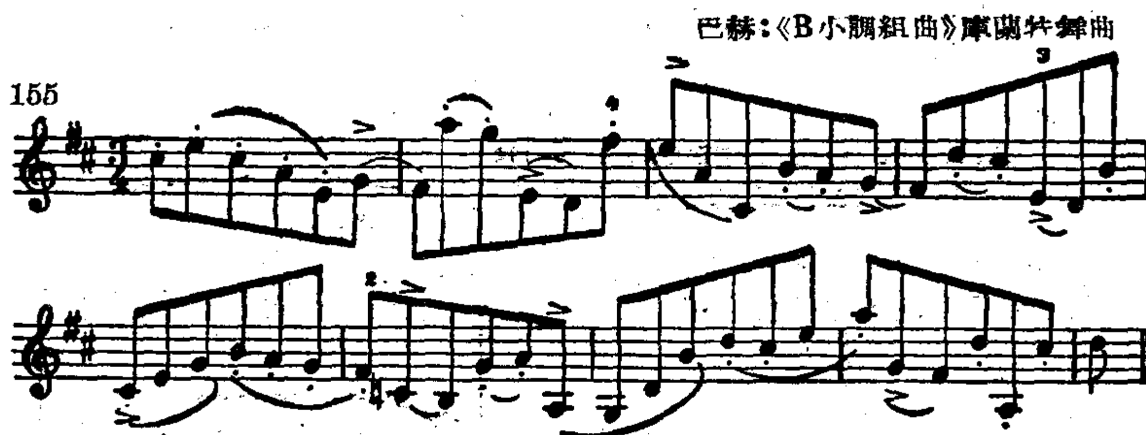
乐曲的內容规定了整个乐曲的演奏风格，并决定乐曲的表現手法；各种表現手法都必須和乐曲风格最为接近．

重音的性质也必須符合乐曲的风格．

在同一篇乐曲中，可以有数种性質不同的重音：激烈的、特别强調的、柔和的，有各种微細的强弱变化的，开始时有略帶振动的顫指的，等等．

往往，乐曲中附注的重音不是由作曲者自己而是由編纂者加上去的；例如巴赫的小提琴独奏奏鳴曲和組曲．在巴赫的原稿中，强弱記号和重音极少．但在大卫的纂訂本里，他照自己的意思补注了一些重音（这些重音在原稿中是不存在的）：

155　巴赫：《B小調組曲》庫蘭特舞曲



下面是不正規重音运用不当的例子：

156　巴赫：《D小調組曲》阿列曼德舞曲



將大卫的纂訂本与巴赫的原稿作一比較，我們便可以看出有多少重音全是大卫給加上的．

毫无疑問的，这些重音是大卫按照他个人的趣味和理解而加的；并

且大卫似乎不愿意墨守成規地把所有的重音都放在强拍上.

纂訂本中的不正規重音都是根据大卫个人的意見而加上的. 在我們看来,有些重音可能不太恰当;但編纂者主要是希望在巴赫的复調音乐的声部对比和綫条发展的烘托之下,將某些地方煊染一番,使它們变得更加鮮明突出, 使巴赫的复調音乐听起来不致象練习曲那样單調乏味.

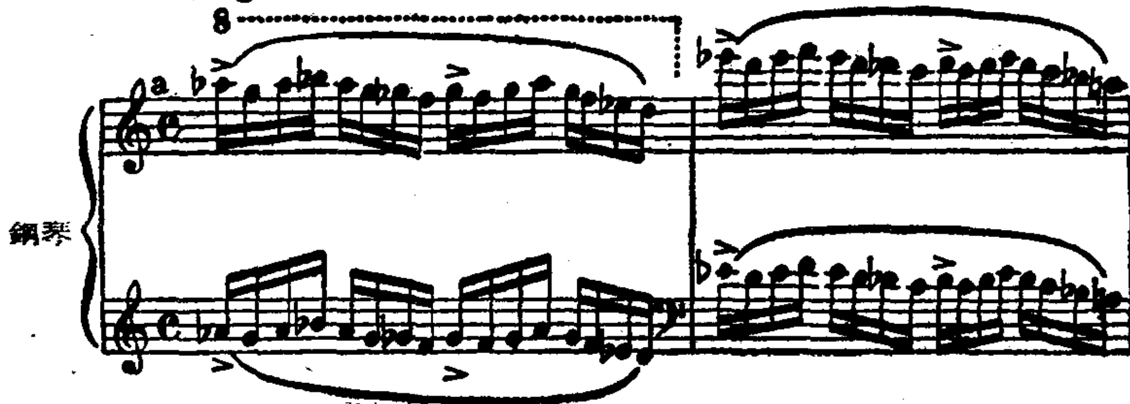
作曲家的重音的两种用法:

157　　克莱斯勒为貝多芬的《协奏曲》第一乐章所写的华采乐段



158

哈恰土良:《协奏曲》第一乐章





6 同上





a)例鋼琴譜中的重音是作曲者加的，每半小节加一正規重音，如是者凡两小节，到第三小节則轉用不正規重音.在 б) 例中，低声部中和弦上的不正規重音和上声部的正規的主題节奏構成对比，而上声部的第四个八分音符(＋)并不受到下面和弦上的重音的影响. в)例是一段由于換弦而引起的不正規重音的例子，但这已不屬于不正規重音一类，而是由于演奏者的錯誤而造成的技术上錯誤的重音.

一一 重音运用方面的各种爭執之点

有时，我們一看到节拍-节奏的組合，就发生疑問：倒底应該如何解釋和更正确地表現这种組合.这个問題一經解决，演奏者在何处加上何种性質的重音等問題也就迎刃而解了.

在这种情形下，乐曲的內容和演奏的风格都要求正确和恰当地解决节奏的問題.

对于演奏方法的选擇，在下述情形下，意見最为分歧：在原来的小节中出現了与原有节拍不同或近似的另一种节拍，例如在三拍子 ($\frac{3}{4}$) 的小节中，突然出現两拍子的音組：





或如下例161中用帕加尼尼弓法演奏的$\frac{4}{4}$小节，給人一个很清楚的三連音的感覚：



关于例160，我們会发生一个問題：重音应該怎样分配，即哪些音应該加重？是否可以把这些音組：



作为两拍子处理？柴科夫斯基是否想用这种組合来平衡三拍子的基本节奏，最后仍旧从这一暫时性的节拍回复到基本节拍？还是应該使这一音組迁就基本的节拍而根本不理会这种由两个四分音符構成的切分音在这三拍子舞曲中所应起的对比作用？这里，重音的分配显然有两种方法：



在上例中，每一組三連音中的第一个八分音符上加一重音，这样就变成两拍子或切分音的形式，因为这里的两拍子結構其实就是切分音的一种变体：



这样，两种对比节拍中的强拍要每两小节才能会合一次。因此，三連音組仿佛扩大成上图，包括整整的两小节。

另一种奏法充分保持了基本的三拍子的对称和平衡的性質：

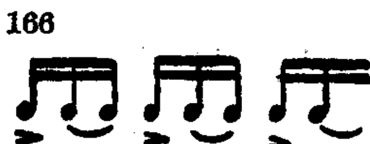


从教学观点来說，第二种解釋可能是比較正确和合理些；但听起来远不如第一种节奏結構那样动人，第一种結構比較有趣，并加强园舞曲的輕盈流暢的特性。作曲者有意使它和另外一种顧名思义的舞曲体裁——諧謔曲相似。

下例 165 用帕加尼尼弓法演奏：



如果把这个实际上等于三拍子的弓法：



用来演奏偶数的四拍子的小节，而其中重音正好落在每一个四分音符音組的第一音上，那末奏起来一定是相当困难的：



三小节中連續不断的换弓使上例更加难奏：

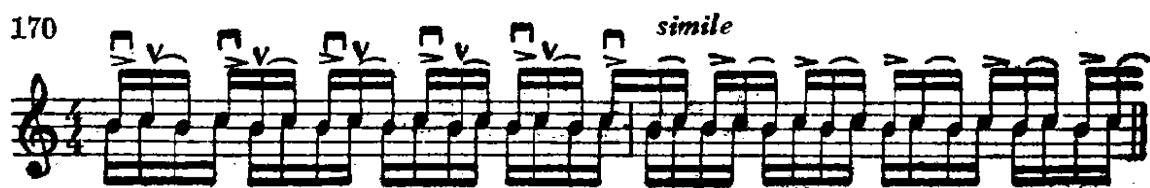


加重的四分音符上的三拍子音組的結構更大大地增加了换弓时的忙乱現象．如果换用 3/4 拍子，这种現象便不会发生；因为十六分音符的总数——十二——剛好用“三”除尽，因而每一小节中的弓法与重音的分配是一致的．

帕加尼尼：《隨想曲》第16篇



如果將十六分音符按照基本的三連音的組合連結起来，演奏时就要方便得多：



按照这种組合，增加重音，使弓法与音組相配合，演奏起来就更容易了；并且在这种組合里，有支持作用的、加重音的十六分音符都是用下弓(⊓)拉出的．这一情况，至少在解决目前的节拍-节奏問題时，不失为一个良好的輔助方法．

这样又发生了一个問題，两种演奏方式中，选哪一种好呢？

如果从教学观点出发，要充分保持四拍子的意义和性质而不掺杂

其他律动或將节拍分化，那末第一种方法比較恰当.

但在小提琴乐曲中，用第二种方法的例子也不在少数.

171 維雨坦:《第五协奏曲》



这里，作曲者用 sf 的記号强调三音組的結構.

我們的教学目的是把学生培养成演奏家，教他們逐步掌握一个音乐家和演奏家所必需的各种音乐表現手法.

如果我們已能把节奏看作一种音乐的概念，把演奏者看作一个技术深湛的音乐家和演奏家，那末我們还必須記住一点：学生过去的学习是以培养对"节拍-节奏上的支持"的感覚为主，但等到有一天他用得到这种"支持"的时候，他已成長为艺术家了．他已經到了应該逐漸离开"学生"阶段的时候了，而在学生阶段中，他主要是学习狹义的"規則"，为了遵守这些規則，他就偏重于各种各样的"方法"和"方式"的学习；說得更正确些，他在逐步走向音乐的表現和演奏；但这一时期所学习的却还不是能摆脫形式上的覊絆的演奏方式.

在成長的过程中，学生逐漸不需要"支持"；这些"支持"在他看来，扩大成拘束和强制他的因素，他感到有突破成規的必要，力求在音乐上正确和鮮明地表現乐曲的內容.

演奏者在考虑前面提到的还原重音的意义及其校核作用，將作曲者所要求的节拍-节奏的对比逐一奏出时，他必須記住，所有的不正規重音都需要用强拍上的"支持"来加以平衡和糾正.

不正規重音使听众的感覚失却平衡，因此正确的重音必須把听众的感覚納入正軌.

有时，也可能遇到一些与乐思和乐曲进行速度仿佛相抵触的节拍．这一种外表上不統一的节拍，我們可以引汉多什金的《第一奏鳴曲》（作品 3 ）的第一乐章 Maestoso 为例：



还有貝多芬的两首浪漫曲：G 大調，作品40，Andante C和F大調，作品50，Adagio Cantabile C。

这些記号警告我們不要为了使乐句听起来更加波瀾壯闊而將小节分化成若干細小部分，这样做是完全不必要的。

这些例子中的速度本身似乎就意味着把 Andante 以至 Adagio 的速度略为加快的傾向。

一二　几种主要的單式節拍和复式節拍

重音的作用不仅在于明确小节各拍的特性，并且还明确了較大的音乐段落如小节、动机的性質。

一个寬广的节拍-节奏可以分化成較小的部分，也可以用另一种节拍-节奏来代替，关于这些东西我們都必須詳加說明．

几种主要的單式节拍以及由單式节拍構成的复式节拍：$\frac{2}{4}$，$\frac{4}{4}$，$\frac{6}{4}$，$\frac{3}{4}$，$\frac{9}{4}$，我們都已經略知一二。

單式节拍$\frac{3}{8}$为構成复式节拍$\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$的基础.

李姆斯基-柯薩科夫：歌劇《薩德科》

173

小提琴

鋼琴

在上例中，两种不同的节拍由一个共同的节奏單位——四分音符——結合在一起.

类似的节拍構成的对比可以排列如下：

	$\frac{2}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{6}{4}$
	↕	↕	↕	
$\frac{3}{8}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{12}{8}$	$\frac{9}{8}$	

除了上述几种节拍以外，其他常見的主要有下列几种形式(复式)：

174

柴科夫斯基：《第六交响曲》第二乐章

Allegro con grazia ♩=144

李姆斯基-柯薩科夫的《俄罗斯民歌一百首》中的《小鴨在海边游》

175

Allegretto

По мо.рю у.тё.кушка пла.ва.ла, пла.ва.ла.

瑪年：《西班牙舞曲》

176 Moderato ♪=192

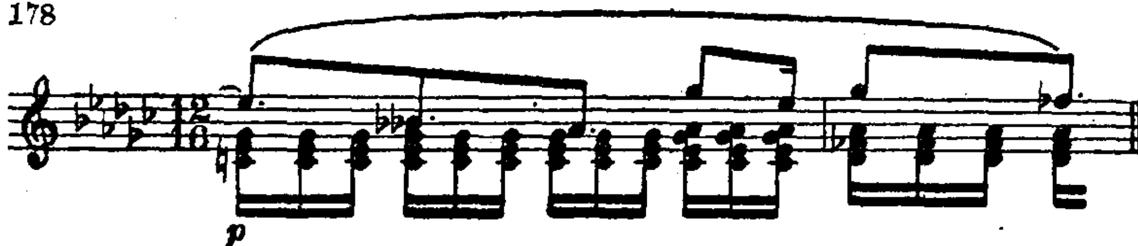
cresc.

177　　莫斯特拉斯和洛巴乔夫:《韃靼舞曲》



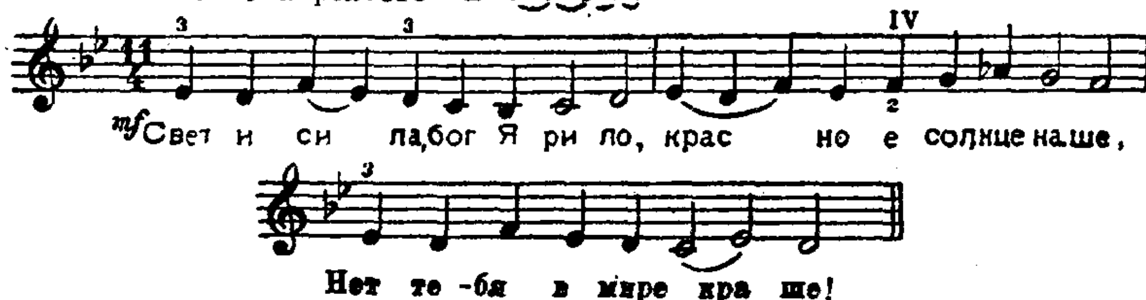
貝多芬:《奏鳴曲》作品110之31

178



李姆斯基-柯薩科夫:歌劇《雪女郎》歌頌太阳神阿利洛

179 Maestoso a placere



当我們看到$\frac{11}{4}$这一种复式节拍时，我們必然会有这样一个疑問:为什么要用这种結構?这种結構是否能成立?这里面有沒有作曲者标新立异、矯揉造作的因素在内?关于这一点,李姆斯基-柯薩科夫在《我的音乐生活》中写道:"我的《薩德科》之所以能在我全部歌剧作品、甚至在所有的歌剧中处于出类拔萃的地位,其特征还在于它的傳奇性的朗誦調."(着重点系本書作者所加).这朗誦調不再是对白的語言,而是一种合乎程式的宣叙調，它的原型只有在里雅比宁的叙事歌的朗誦調中才可以找到……这朗誦調賦予歌剧以一种民族的历史特性，这种特性是只有俄国人才能領会的. 那$\frac{11}{4}$拍的合唱曲、涅札塔的叙事歌、船上的几首合唱曲以及其他細节，这些因素都使这部歌剧具有历史性和民族性."

最近，在某些版本中，节拍記号非常簡略，五綫譜上只写一个数字（分子）：

180



在某种程度上講，这也是十七世紀以及十七世紀以前的一种古代标記的复兴．那时，3 是譜表中最常見的一种标記．3 可以有两种意义，視乐曲中的主要节奏單位而定．如果节奏單位是四分音符，3 便作 $\frac{3}{4}$ 处理；如果主要的节奏單位为二分音符，3 便作 $\frac{3}{2}$ 处理．

前面我們已經談过利用右手匀調的动作掌握各种节拍，换言之，即各种主要节奏單位（在 $\frac{2}{4}$ 中即每一个四分音符，在 $\frac{3}{8}$ 中即每一个八分音符）的相繼出現，是一个很有帮助的方法；这样，右手的每一个动作即等于一个节奏單位．

换言之，右手不仅用以拉弓，而且还起着指揮的作用．

重音标誌出小节的开始，并确定这一小节的長度——是短的單式小节，还是長的复式小节．在复式小节中，最强的重音只能有一个；如果把輔助重音奏得和“支持重音”同样强弱，那就犯了极大的錯誤，如下例：

181



在上例中，小节后半部分的輔助重音是多余的，因为这些重音（見乐譜下方括弧中）將歌詞分割得支离破碎，將旋律的小节数目增加一

倍，將六拍子的小节分成两个三拍子的小节：

182



无論如何，我們都不能把基本重音和輔助重音过分强調成为技术意义上的“支持”，免得把旋律以至整个演奏分割得支离破碎。音乐并不需要在每一小节中都有这些單調乏味的督促和刺激，这些东西表面上仿佛是支持着旋律前进，但事实上反而使旋律四分五裂。

演奏时，更不宜故意用輔助重音將小节細分成几个組成部分；这种細分可能对演奏者来說是一种輔助手法，但歪曲了乐句的原来面目，使听众茫无头緒。

在討論重音——基本重音、輔助重音——及其运用方法的那一章的开端，我們曾經指出，重音必須奏得清楚、明确、而令人信服，現在我們說的又似乎与以前的話有些矛盾。这里我們似乎減低、甚至否定了重音的作用和意义。

在开始学习正确清晰的音乐发音的初期，采用各种最为有效和令人信服的手法时，必須用略为夸大的方法；从这些夸大的方法中逐漸提煉出一个最好的演奏范例来。

过了一定的时期，隨着学生对重音本質——朗誦表情的基础——的掌握，重音外表上的尖銳和撞击的性質漸趨平复，而輔助重音逐漸变成演奏者“心領神会”(下意識)的东西，这样才能产生流暢的音乐語言。

就整个来說，本書的目的是通过对各种音乐語言的規律性(力度方面的除外)的逐步認識，从而克服各种障碍和約束，例如复式节拍-节奏、重音以及其他阻碍我們流暢地表达出乐思的各种因素。

下面說明教学实踐中的各种具体現象时——例如学生或演奏者在

某些情形下对于乐曲的歪曲，以及阻止和糾正这些缺点时可能采用或必須采用的方法，——我們又不得不暫时采用夸張重音的方法，帮助学生明确另一种更为合适的奏出这一乐句或其中一部分的方法．但是，等到各种小节以及小节中間的节拍-节奏的困难都逐一克服以后，这类重音和任何一种衡量节拍的方法一样，不应再繼續采用．

一三　动机、动机的范圍、重音的力度

小节中各拍的定义，例如四拍子小节中的强、次强、弱、次弱各拍，我們不应該把它們看作理論上的程式．

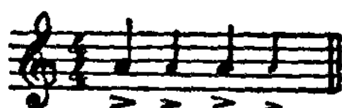
音乐发音的最重要原則之一便是根据这些节拍的輕重关系以及节奏的抑揚頓挫而产生的；这一原則一方面可以縮小乐思的范圍，另一方面帮助我們想象出乐思的更富于情趣和內容的全貌．

不論在單式或复式节拍中，小节的强拍与弱拍之間的关系是相同的．在四分之二拍子的小节中，第一个四分音符为强拍，第二个就是弱拍（在八二、二二拍子的小节中也是如此）；因此在同一个小节中的两个二分音符上不可能有同等强弱的两个重音．两拍子的小节就等于重音在第一音节上的两音节的單字．

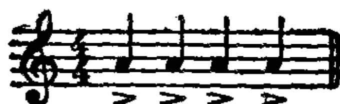
在 $\frac{3}{4}$、$\frac{3}{8}$ 的小节中，节拍按照自己的重要性而另有一种排列方式：强、次弱、弱．这就等于重音在第一音节上的三音节的單字．

其他結構的小节中的节拍数目都比前述两种小节要多，因此按照四拍子小节的例子来看，节拍之間的相互关系也要复杂得多了．

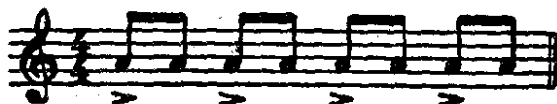
每一个由單式节拍組成的复式节拍各有其独立的生命和特有的脈搏——即重音．按照各个重音的意义而賦以不同的力度是极重要的一件事，这一点前面也已經指出过：



用同等强弱的重音并不等于說用毫无特性的强拍把小节加以純粹是形式上的划分。



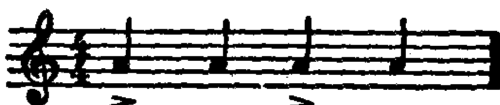
在这种情形下，如果將每小节中的四分音符换上八分音符，并在每一个四分音符上同样加上一个在思想和意义上"毫无个性"的重音：



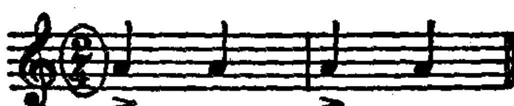
就可能出現四个独立的小节，而每小节中只有一个四分音符，如下图：



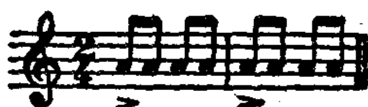
如果在第一和第三个四分音符上加上力度相等的重音：



这一节拍事实上（在意义上）也就等于是两个 $\frac{2}{4}$ 的小节：



如果不用四分音符而代之以八分音符或其他时值的音符，其結果仍旧相同：



如果在$\frac{6}{8}$的小节中按上两个同等强弱的重音，节拍形式也起同样的变化而分成两个$\frac{3}{8}$的小节：



就音乐意义来說，这种节拍-节奏的变換是不能容許的；因为这样做是歪曲了作曲者的原意，例如我們不能將貝多芬协奏曲最后乐章❶中的六拍子的第一主題歪曲成三拍子的：





这一例子同时証明了遵循作曲者所規定的节拍的必要性。每小节第一个四分音符上面都注有重要的附加記号 ten.（tenuto），意即"持續"；使主題和諧謔曲形式的按拍的进行这两者之間的距离隔得远些。

有許多人把这主題拉成上图的第二种"样式"。在貝多芬的时候，可能就已經有人將这一寬广的小节胡乱地分奏成两个小节，因此貝多芬特地补上这么一个附加記号。但是毫无疑問地，这一記号除了預防錯誤这一作用以外，主要还是用以加强四分音符的音乐表情。

由此可見，每半小节加一强度相等的重音，在这里是不能容忍的。这一协奏曲的同一乐章中的副主題的性質更足以証明这一点：

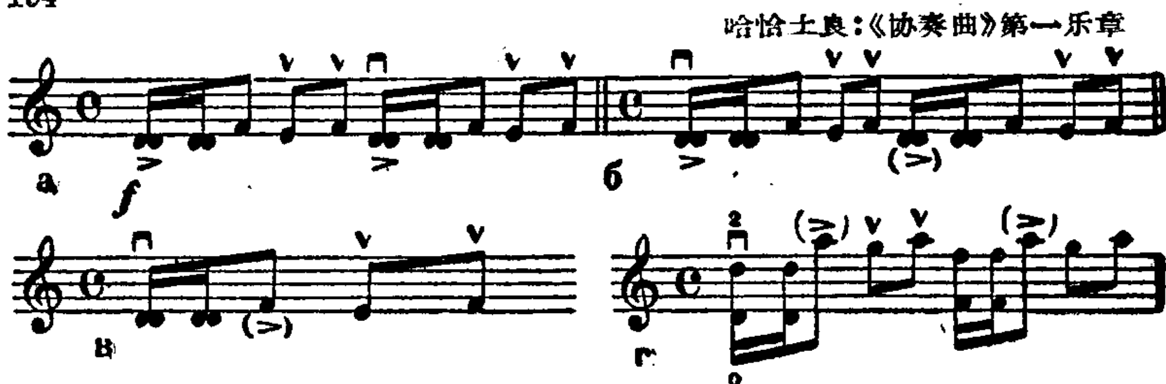


---

❶ 例 191-192 与 193 的調号中应有两个升記号 ♯ ♯（即 D 大調）。

在这一主題中，長音符是当然的支持音，所有的八分音符都傾向于它；因此我們不能將一个小节中的六个八分音符加以分裂而賦与这一舒暢而壯丽的旋律以庸俗不堪的性質.





这样，一个四拍子的小节，每隔半小节加上一个强弱相等的重音以后，分化成两个 $\frac{2}{4}$ 的小节. 正确的奏法是把小节的第一个四分音符奏得响些，而將第三个四分音符(б)上的重音略为减輕；这样可使小节的范圍扩大，並減少右手因多奏一个較重的重音而引起的不必要的紧張和用力，使弓法的运用也比較簡單. 有时，不正規重音出現在第二个八分音符上(в)，特别在換到另一弦上的时候(г).

在記号不同的各种复式节拍中，也可能有类似的情形发生：$\frac{9}{8}=\frac{3}{4}$，$\frac{12}{8}=\frac{4}{4}$ 等.

我們前面所說的話——不把完整的小节加以分割而严格遵守規定的小节大小——对上述各种节拍一概通用.

至于用重音标志小节起迄这一点，在开始演奏时，乐曲的开端几个小节必須略加重音，使观众对乐曲的基本結構有一个明确的概念. 如果这乐曲並不需要特殊的重音的話，小节与小节之間的这些分界綫应該

逐渐消失❶.

由奇数拍子構成的复式小节，如 $\frac{5}{4}$—$\frac{5}{8}$，$\frac{7}{4}$—$\frac{7}{8}$，也可以分成各种不同的組成形式，和五連音、七連音一样：$\frac{2}{4}+\frac{3}{4}$（$\frac{2}{8}+\frac{3}{8}$）或 $\frac{3}{4}+\frac{2}{4}$（$\frac{3}{8}+\frac{2}{8}$）.

195 Allegretto 韃靼民歌



Moderato 莫斯特拉斯：練習曲



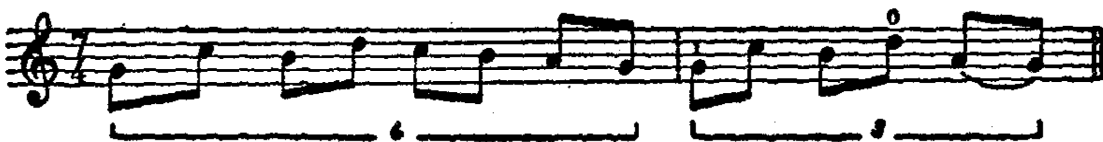
兩个組的結合



196 《小鳥在海边游》



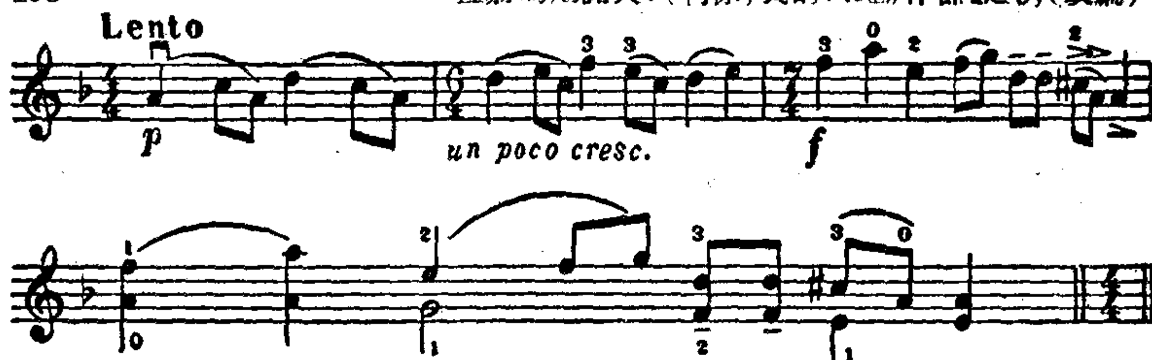
197 《在拂曉的时候》



---

❶ “节綫主要用于初期敎育中。但等到學生克服了划分小节的各种困难以后，他应該进一步研究乐句的起迄，不再強調小节的划分；換言之，节綫变成了培养合理的音乐朗誦性的一个严重的羈絆。儿童在學習时必須利用节綫，而艺术家在演奏时则应該消灭节綫。”——卡尔·弗萊希。

198　　　　拉赫瑪尼諾夫：《啊你，我的田地》作品4之5，(改編)



199　　　　李姆斯基-柯薩科夫：《舍海拉扎达》第四乐章

長笛

中提琴

小提琴

如果乐曲的风格要求清楚明晰的重音，例如舞曲，我們必須把这些重音一一拉出，并拉出重音的递变；但在比較輕盈流暢的、沒有特殊的重音标記的乐曲中，重音反会使演奏变得沉滯.

在上面所举的五拍子和七拍子的小节中，强拍与弱拍之間的关系在作用和意义上都和两拍子三拍子以及寻常的小节結構中的拍子相同，虽然拍子的数目并不相等.

下面几段文字引自烏斯别斯基和别里雅耶夫合著的《土尔克明尼亞的音乐》一書(国家出版社，音乐部，莫斯科，1928).

关于这一种音乐，作者曾作如下的解釋：

"正如其他各种富有詩意的民族一样，土尔克明尼亞的声乐也是从

詩篇的朗誦发展而来的."“甚至土尔克明尼亞的器乐也是根据土尔克明尼亞知名詩人的作品或詩篇而写的."(第34—35頁)

“土尔克明尼亞的音乐完全沒有雄壯的气魄,因此对一个不听慣土尔克明尼亞音乐的人来說,他会覚得这种音乐單調乏味.但是只要你稍为下一些工夫加以深入研究,它就会把整个丰富的情趣和意境展示在你面前,它表現出土尔克明尼亞的各种深刻动人的情趣——从悽切哀怨的情調直至兴高采烈的狂欢.由于音域狹窄,旋律只能在一个小范圍里打轉.土尔克明尼亞音乐的旋律(在我們看来)似嫌貧乏,但是丰富的节奏和美妙的裝飾音都足以弥补这一缺点……"(第48頁)

“土尔克明尼亞音乐的配器不用敲击乐器,这是土尔克明尼亞音乐的一个特征,也是它比其他各种中亞細亞的民族音乐优越之处."(第97頁)

“土尔克明尼亞的音乐作品中的节奏就在于音乐本身,使音乐显得生动活潑,犹如脈搏的跳动;它不需要用外界的特殊的噪音乐器来强調节奏.因此,土尔克明尼亞的音乐在节奏方面是十分自由的,在同一个作品中可以用到几种不同的节奏,节奏的前后程序和組合往往是很奇特的".(第53頁)

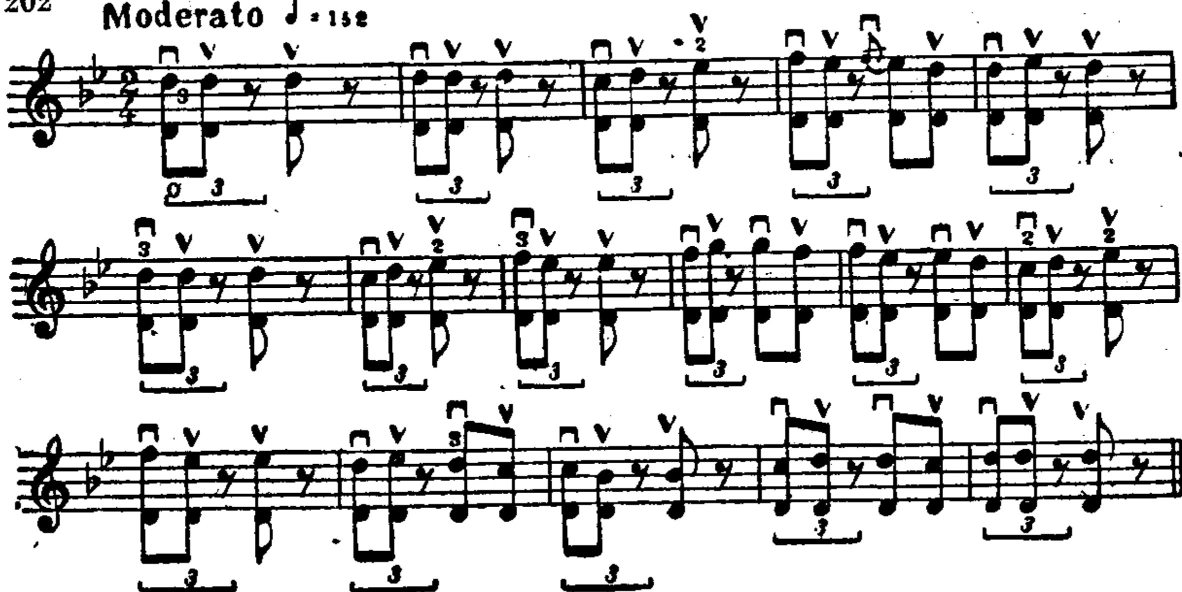
土尔克明尼亞旋律,摘自烏斯別斯基和別里雅耶夫合著《土尔克明尼亞的音乐》第37首



201 Moderato ♪=152 第46首

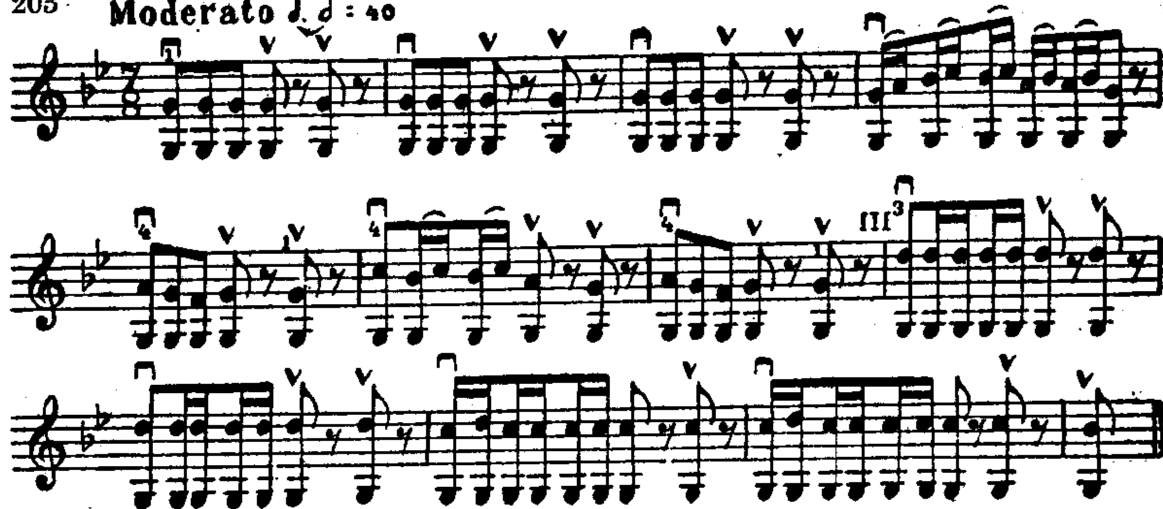


202 Moderato ♩=152 第48首

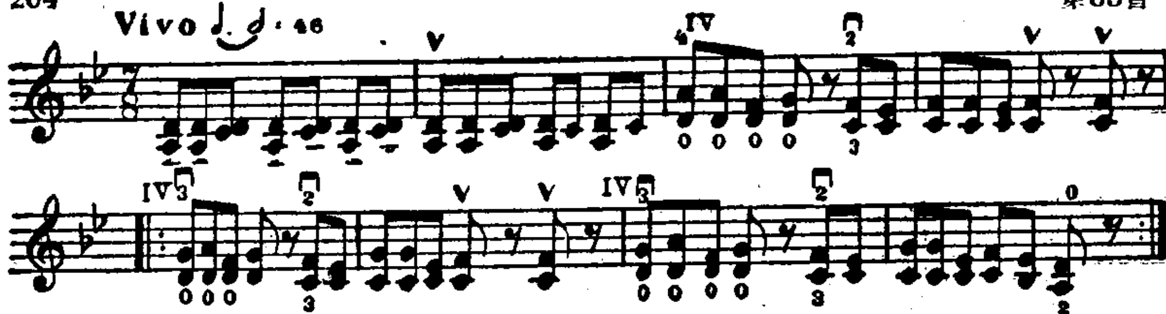


第50首

203 Moderato ♩.=♩ : 40



204 第63首



继續部分参閱附錄

如果学生能超出四分音符上或小节其他部分上的音組的范圍，那末可以說他已經能够把小节的長短、大小当作一个重要的音乐和时間上的因素和規范来理解和領会.如果他能摆脫小节的限制，这就表示他能抓住整个动机、整个乐句的意义及其內容. 在小提琴的教学实踐中，必須及早并不时提起学生注意，尽可能使他对一个波瀾壯闊的旋律的起迄有一个完整的概念.这类旋律被小节細分成許多微細的組成部分.利用这种故意細分旋律的方法，我們可以帮助学生获得一个整体的感觉，并理解各个衔接部分之間的邏輯.

在詳細研究的过程中，必須令学生注意細节，注意比小节更細小的部分，但首先必須对整个进行有一个正确的整体的概念，这样，学生日后不致非常痛苦地从新学起，再学习和理解各种必需的、很早就应該掌握的音乐素材.

旋律从小节的限制中解放出来以后，在我們的概念中获得了另一种标准；它要求一口气拉更長的段落.例如在貝多芬四重奏作品127之12中的 Scherzando vivace.

貝多芬:《四重奏》第20首，作品127

205

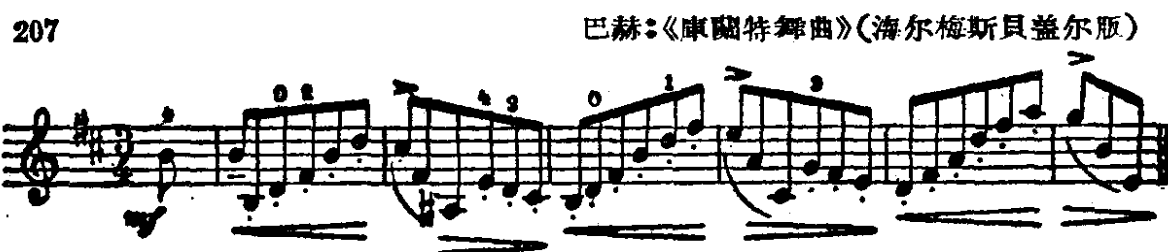


作曲者加注的連綫規定这二十小节中的乐句的范圍．要按照連綫一弓拉完整个乐句是不可能的，因此必須用小提琴的連弓奏法来拉出，必須上下换弓数次，但换弓时不应加任何重音，以免破坏乐句的流暢．

在下例中，作曲者將小节分成两半，并注以 *sf*，与第一个广闊的包含四个四分音符的小节構成对比．在这种情形下，两个 *sf* 可以用同等强弱的重音奏出．



演奏巴赫的《B 小調第一組曲》中的庫蘭特舞曲时：



我們可以把它当作舞曲形式处理而在每小节的第一音上置一重音，但这样听起来的效果非常不好。

上图引自海尔梅斯貝盖尔的編訂本，他把重音減少而只在第二、第四等偶数的小节上加一重音．他企图將較高的音作为“支持”，使低音显得更为低弱而不重要（在巴赫的原稿中并沒有任何强弱記号）．

巴赫的小提琴奏鳴曲和組曲原稿中的一个变体，可以說明这一問題：

208　　原稿中也是如此（括号中的渐强記号系本書作者所加）



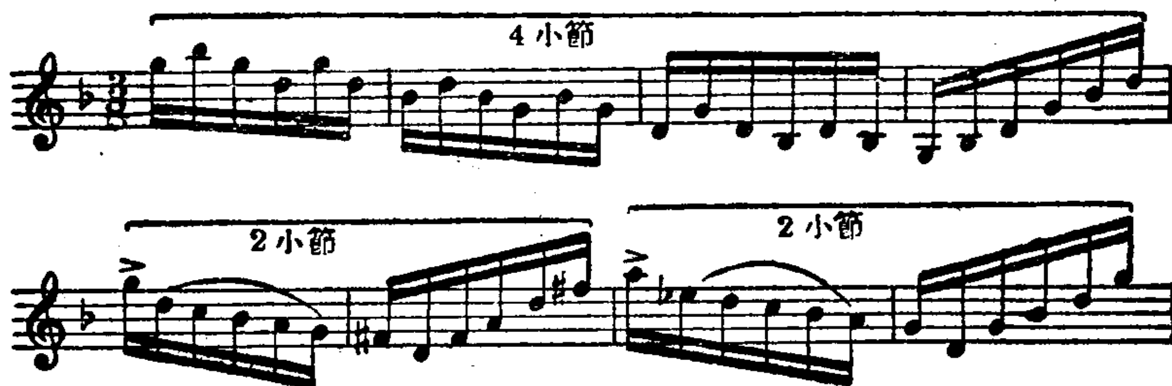
这里，整个乐章中的不同長短的节綫引起我們的注意；这实际上等于將$\frac{3}{4}$的小节放長一倍成$\frac{6}{4}$，以代替两个$\frac{3}{4}$的小节．这样，相鄰的前后两小节的意义就不相等，前一小节变成主要的东西，后一小节从屬于前一小节；前后两小节在强弱上的关系犹如$\frac{2}{4}$拍子中的强拍与弱拍．

因此，节拍的重音应該强调增長一倍以后的、包括六个四分音符的$\frac{6}{4}$ ♩♩♩♩♩♩ 六拍子的这一小节中的支持音的力量．但这样將小节扩大后；声部的进行就具有不同的意义．在上述情形中，低声部的重要性已很显著；这一点在表演复调风格的作品时是一个极有利的条件；因为低声部在巴赫的无鋼琴伴奏的小提琴独奏乐曲中，作为一个独立的、有支持作用的声部，是非常重要的．

因此在上述三种演奏法中，后者最佳，在动机的起迄、范圍与节拍各方面都与原作的标記符合．

在运用强弱記号的时候，例如在巴赫《G小調第一小提琴奏鳴曲》疾板乐章中，揚波尔斯基教授曾經指出其中的結構：

209　　巴赫：《第一奏鳴曲》疾板乐章





这一段的結構富有特性和創造性，这表現在重音和 sf 以及小节的数目这一层关系上；例如在乐章的开始部分，四小节中只有一个主要和弦，而沒有任何重音；然后每两小节加一重音，如此者两次之多；最后每小节加一更为紧張的 sf。

把小节連結成不同大小的各組，各組先后出現的次序展示出音乐进行的本质，使人明了分句法在艺术構思上的意义，艺术的構思要求这一乐章在演奏时不要产生單調的"練习曲"似的感覚。

在下面的例子中，乐句中的动机的范圍都已經指出，自两小节逐步縮小到一小节，半小节，四分之一小节等等：

210　　柴科夫斯基：《協奏曲》第一乐章

2 小節　1½ 小節

mf　cresc

1 小節　1 小節　½ 小節

p

½ 小節　½ 小節

¼ 小節　¼ 小節　¼ 小節　¼ 小節

211　　阿連斯基：《田野里》，作品36之24(本書作者改編)

Allegro ♩=116

小提琴

鋼琴

一四　節拍-節奏的錯誤和歪曲

重音的討論似乎已經占掉本書很多篇幅，但有关重音的問題还沒有談得詳尽，因为重音采用不当的話，便会引起各种基本的节拍-节奏上的錯誤.

在概述各种音值的时候，我們已附帶指出在哪些情形下可能在教学实踐中发現錯誤重音.事实上，錯誤重音的情形何止前述这些；不仅在复式音組中，甚至在最簡單的同一音的連續出現中也会有錯誤重音

发生.

在任何情形下，我們在学习时都必須集中注意，找出引起錯誤的原因，以便立即确定糾正的方法.

(1)四分音符　假如选一段簡單的乐曲作例子，其中并沒有学生应付不了的特殊困难:

克萊斯勒:用蒲雅尼的风格写的前奏曲和快板乐章



那末有些学生在演奏开头两小节中的四分音符时，將重音錯誤地放在第一小节的第四个四分音符（弱拍）和第二小节的第三个四分音符（次强拍）上.这些重音是由于换弓时粗枝大叶地將弓抛擲到（而不是跨到）A 弦和空弦 E 上而引起的.

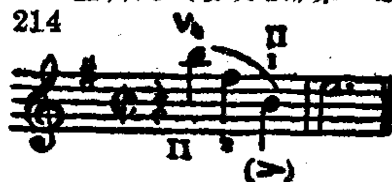
换弦时由于弓的运用不当，撞击琴弦而影响进行的流暢:

格拉祖諾夫:《协奏曲》



在拉科夫的《协奏曲》第一乐章的第一小节中（小提琴声部中），有时在第四个四分音符上也可听到显著的重音，但这一音是和前二音一同用連弓拉出的:

拉科夫:《协奏曲》第一乐章



在这种地方我們似乎不必担心会有什么錯誤发生，这里弱拍上的

錯誤，是由左右手同时引起的：左手突然降到第一把位时，发出挤軋的声音；另一方面，右手在拉完前面两个四分音符而拉第三个四分音符时，剩下的弓过多；他要把这些剩下的部分在一个音上用完，一下子拉到弓根，这样便产生錯誤重音．

这种由左右手同时产生的重音破坏了協奏曲第一个抒情主题的輕盈流暢的特性．

（2）八分音符．如果对于音响的均匀沒有权衡的能力，或者换把位时手的动作偶一紊乱，都可能引起不正确的重音：



把重音移在小节的任何一拍上奏出，这种練习可以帮助学生迅速地改正这一类缺点（这种依次移置重音的練习只能用于練习曲或者由連續出現的八分音符所構成的音乐片段）：



在学习練习曲时，用上弓开始，注意每一个奇数的八分音符上的正規重音：



并在拉下弓时保量避免不正規重音，这种練习对于学生有很大裨益．

(3)三連音　在拉下弓时，右手的重量和用力比拉上弓时大，因此在演奏由偶数音符構成的音組，例如八分音符时，很容易奏出正确的重音：



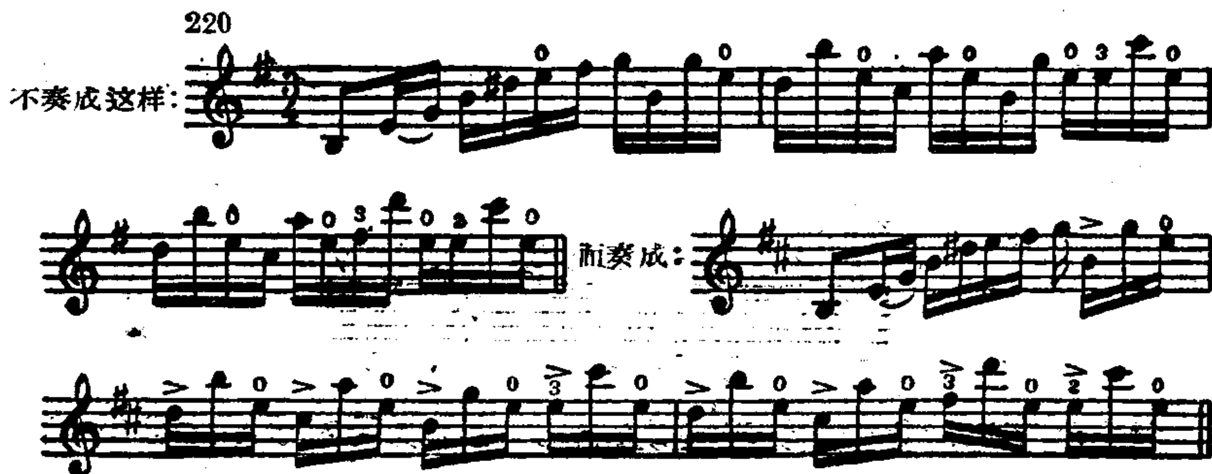
但在用分弓演奏三連音时，手的这种本能不再能有任何帮助：

莫斯特拉斯：《練習曲》



三連音的节拍与节奏也时常由于我們上面討論过的另一种原因而受到歪曲：那是指不按照重音来分配用弓多少.三連音中的第一音应該多用些弓，其他二音則少用些.

我們必須向学生指出：这些缺点是会使三連音丧失它应有的特性的；但在学习和演奏克萊斯勒用蒲雅尼的风格写作的Allegro和柴科夫斯基协奏曲的第三乐章时：



220



我們不必再提醒学生注意三連音上的正規重音以及其他各种正确演奏三連音的問題，因为学生未必能在这里那么完美、平稳而集中地故意把这几段音乐奏成三連音(这例內的三連音歪曲了十六分音符的本質)因为他們怕“搞錯”，怕“混淆”，怕“失去綫索”或干脆忘記，但这样做决不是出諸艺术的要求.

將重音移至小节的任何一拍或三連音任何一音上的練习，可以帮助学生將三連音奏得更为完善而合乎它的应有形式.

(4)十六分音符　訓練各种重音的补充練习可以帮助右手糾正各种各样的节奏上的錯誤，这些錯誤往往是由所謂“小毛病”发展而来的:

221

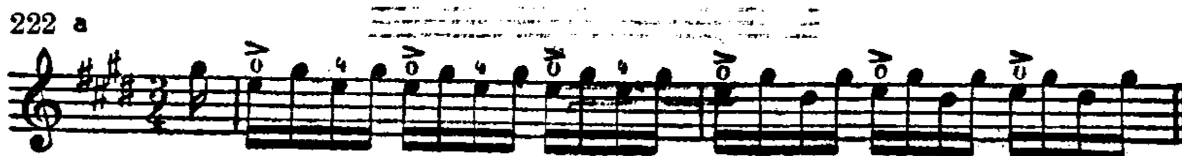


222



在例222中，这种有系統而堅持地在第二个十六分音符上加一重音的方式，已不是一个單純的重音問題，整个小节的节綫等于是搬了位置；第一个十六分音符在这种情形下簡直应該作为“弱起小节”来处理:

222 a



我們要避免类似的旋律綫与声部进行等等的走样，就必須記住：左手移換把位和換弦的动作、弓在各弦上的移換动作，以及弓在弦綫上的不恰当的移动，都会引起錯誤的不正規重音．

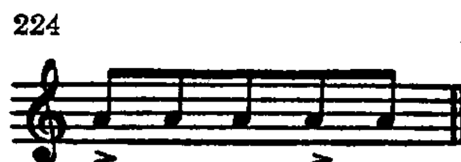
(5)五連音　八分音符的五連音和十六分音符的五連音之間有一点是相同的：即音組內部的輔助重音的出現次序决定五連音的性質．

$$\frac{2}{8}+\frac{3}{8}\text{或}\frac{3}{8}+\frac{2}{8}\ (\text{或}\frac{2}{16}+\frac{3}{16},\ \frac{3}{16}+\frac{2}{16})$$

有些人时常会不自主地將輔助重音拉錯地方，那末就应該用“反証的方法”来練习；換言之，学生如果傾向于將五連音拉成下面这种組合方式：



而乐曲或練习曲要求的是另一种組合方式：

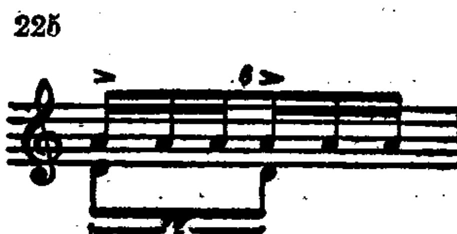


他就应該把后一种形式多加練习．

十六分音符的五連音也是如此，在前面討論五連音的一章中已詳細討論过．

(6)六連音　前面已經提到过，六連音的形式有两种：

一种是由两个八分音符構成基础的：



另一种相当于三个八分音符：

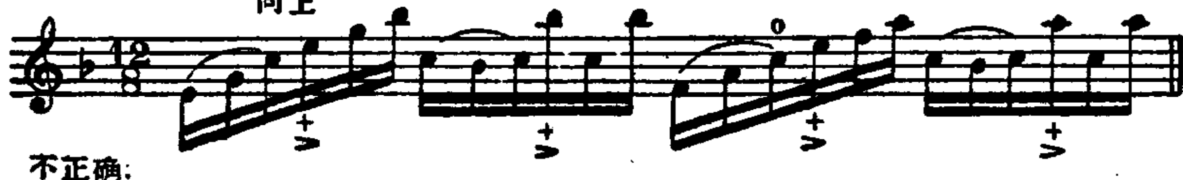


演奏六連音組时最常犯的节拍-节奏上的錯誤就是將两种形式混淆不分，將前者奏成后者，或反之.

巴赫《D小調第二組曲》中的《吉格舞曲》的节拍和节奏由于犯了这种錯誤而遭到严重的歪曲:



在第二小节中，这种指法听起来声音很輕，但这样却掩盖了第四个十六分音符上由于换弦，尤其是换到較高的弦上时引起的刺耳的重音.



有时弓法也能促成节拍的变化，这种弓法將音組等分成两个八分音符，并减低E空弦上的尖銳刺耳的声音.

《吉格舞曲》开端处的几个八分音符:



在明确这一舞曲的速度(这速度即使在十六分音符出現处，也不能有絲

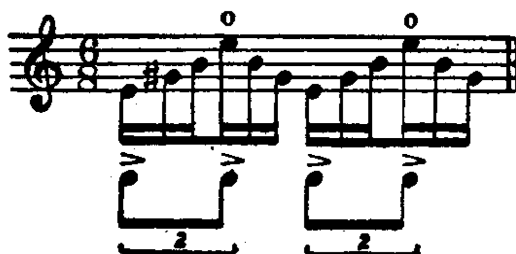
毫变动）和保持六連音的形式，使它不受弓法影响而走样，这两方面，都具有决定作用.

在上述情形中，弓法显然是引起錯誤的原因．但有时弓法并不复杂，而六連音也仍旧未能正确地奏出．仅仅由于換弦过猛而引起的“輔助的、方便的”重音，也足以引起六連音的变化.

230　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　圣-松:《随想回旋曲》



而奏成



类似的歪曲情形只从一个事实就可以看出是多么地不恰当：这一个六連音的和声与节奏的音型成为由乐队奏出的、回旋曲第一主題的伴奏:

231　　　　　　　　　　　　　　　　　　圣-松《引子和随想回旋曲》作品28





在上述两种情形下，要避免把第四个十六分音符用作弓的不正規支持（这是一种原則性的錯誤），必須把第四个十六分音符上的重音移到第三个十六分音符上：

232　　巴赫：《吉格舞曲》



圣-松：随想《回旋曲》



另一种方式是，把重音移到第五个十六分音符上：

233





在一定范圍以內，我們可以利用这些輔助方法減低第四个十六分音符的支持作用，使第四个十六分音符听起来不再那么刺耳.

在巴赫《G 小調第一奏鳴曲》的疾板乐章中，我們必須絕对遵循作曲者的节拍指示——$\frac{3}{8}$不能用其他任何节拍如$\frac{2}{8}$等来代替它；但这种錯誤在教学实踐中簡直是司空見慣的事情：

234

不奏成这样：



而奏成：



有时，作曲者故意把改变六連音的性質用作一种独特的手法，例如哈恰士良在他的协奏曲最后乐章中用得非常成功. 这里，节拍-节奏的絢丽的变化准許六連音的組合形式自相遞变：



六連音的重音可以用作技术上的一种輔助方法，例如在用擻弓演奏琶音时，可用以帮助弓跳离琴弦：



(7)七連音　不論是八分音符的或十六分音符的七連音，都可以作为两种拍子的总和处理：

$$\frac{3}{8}+\frac{4}{8},\ \frac{4}{8}+\frac{3}{8}\quad 或\quad \frac{3}{16}+\frac{4}{16},\ \frac{4}{16}+\frac{3}{16}$$

但在任何情形下，这两种节奏單位都是絕对相等的.

大調或小調的两个或三个八度的用双音演奏的音阶練习可以用作訓練七連音的基本教材；將主音或各种組合方式中的重音作为节拍上的"支持"，然后用連弓、分弓等各种弓法作音阶練习——这是一种准备性质的練习，培养学生把七連音看作寻常的、和其他音組一般常見的一种音組.演奏七連音时所犯的错誤，多半是由于对这一比較少見而不常用到的节拍-节奏形式缺少練习而引起的.用弓的多少，亦即在重音与非重音上所用的弓的部分的分配，这一点是否充分掌握，对于七連音的演奏具有重大、甚至决定性的作用.

右手不够灵活，失却应有的支持作用以后，演奏就不可能正确，动作一定混乱而错誤百出.

輔助重音能帮助学生在学习和演奏时加强对演奏的信心和把握，但它只是一个外在的因素，只是一个暫时的技术上的輔助方法；輔助重音本身并无任何音乐或表情的意义，它随着演奏技巧的熟練程度而逐漸消失.

最后，我們大致檢查一下几种最常見的典型錯誤.这些錯誤都有其一定的原因，我們首先必須知道这些原因，才能加以改正.

由于技术原因而引起的节拍-节奏的歪曲一般都是由于右手以及弓的运用不当而引起的，所以我們首先从这一問題談起.

前面已經提到，产生錯誤的和不正确的重音的最主要的原因之一是换弓不当，弓在弦上发生猛撞、猛击的現象. 产生这类使弓撞击弦的原因有二：第一种是突然换弦，特别在换到較高的、声音更为响亮的弦时，产生刺耳的声音（参閱例212)，其次是由于拉下弓时手压在弓根部分的重量.后一情況（在用下弓⊓演奏时）也会引起在个别音上的不自主的撞击效果. 相反，拉上弓(V)时的换弦和跨弦也都可能引起重音. 在演奏巴赫的《E大調前奏曲》中，换用空弦E时，也时常会发生重音：

237



238 巴赫：《E大調組曲》中的加沃特舞曲



在这一例中，甚至双音的音量在与高音的音量相比之下，也无法掩盖弓在E弦上产生的尖銳刺耳的声音，不正确的不正規重音也就发生在这E弦上：

239 **Moderato** 帕加尼尼:《第二随想曲》



由于这些重音强調了上面的持續音，下面的声部显得毫不重要；而事实上，下面的声部的发展是这篇随想曲的音乐基础.

要改正这一类缺点，我們必須着眼于下面的音区，才能平衡上下声部的进行；在跨弦时縮小弓的摆动幅度，使弓在D弦和E弦上的切点更靠近中間的A弦.弦的表面是圓的，因此弓在同一根弦上的切点不止一个，因而右手的摆动幅度可以減小如下图:



幅度縮小后，下面的声部可以更加流暢而优美地奏出，跨弦时的动作可以更加迅速而不致撞击中間相隔五度的弦.

舒暢的换弓、撞击效果的減弱、弓在弦上的压力的分配（說得更准确些，係可能減低这种压力，特别是在弓根部分）、以及弓桿的傾斜度——这一切都是平衡各种音值如$\frac{3}{4}$之間的音量和消灭錯誤重音所必需的条件.下例是正确的.

240



和重音放在弱拍上的常見情形(如下图)正好相反:

241



这种弓法很难，因此只有在不自然和不順利的情况下才用到它。

按照三拍子的强弱次序，將两种音值次序倒置，这样，奏起来就比較順手而容易了：



在第一种組合中，必須避免弱拍上的自然的撞击效果，并加强开端处的長音符的音响。如果不这样对抗住自然的傾向，不正規重音就无法避免。

下例引自柴科夫斯基的《忧郁小夜曲》，完全足以証明这类不正規重音的害处：



这篇乐曲的名字并不表示它的內容特别忧郁；首先这是一篇小夜曲，但不同于寻常的輕松委婉、有时又很生动活潑的意大利或西班牙的小夜曲。它的內容比較深刻严肃，充滿了柴科夫斯基所特有的那种忧郁而不伤感的情致，所以用过分悠慢的速度来夸張它的悲愴特性也未必恰当。

如果按照右手的自然动作而將这主題加以划分（有些人常用此法分句），换言之，卽强調第三个四分音符，这些似断似續的啜泣賦予这乐曲一种令人心碎的气氛。正确的演奏应該以强拍为“支持”，但不需另外加以强調。

在学习时，我們可能想象出某种最最接近正确流暢的奏法——那就是通过暫时采用另一种輔助性質的弓法；以后可以酌量参照这种弓

法的特色来消除夸張而不正确的重音

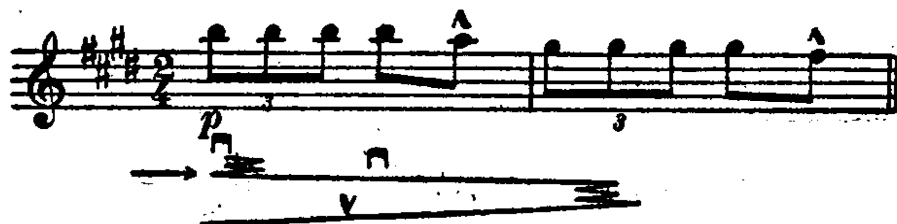


弓的部分的分配，不同方向的运弓，在各种速度中对弓的各个部分的力的运用，这些技巧都必須在开始学拉小提琴时立即加以訓練．这一方面如果疏忽大意，后患是很显著的；因为童年是一个感受力最强的时期，各种习惯极易养成，而不良习惯一旦养成以后就很难糾正过来．

在教学初期，年幼学生把弓在琴弦上拉动时，往往毫无办法应付弓的長度：不是用不完，“剩余”一段（拉短时值的音符），就是不够（拉較長的时値）．如果这时不加以指正，教以运弓以及分配弓的部分所必需的各种知識和方法，那就等于是縱容，使他將来在音乐方面弄得一窍不通和缺乏条理．

話得說回来，在近代的某些乐派中——舍夫契克（及其弓法練习），勃罗吉以及其他几个乐派的創始者——他們对这一原則十分注意，在教材中附注許多詳尽的指示，例如在何种情形下应該用弓的哪一部分演奏．

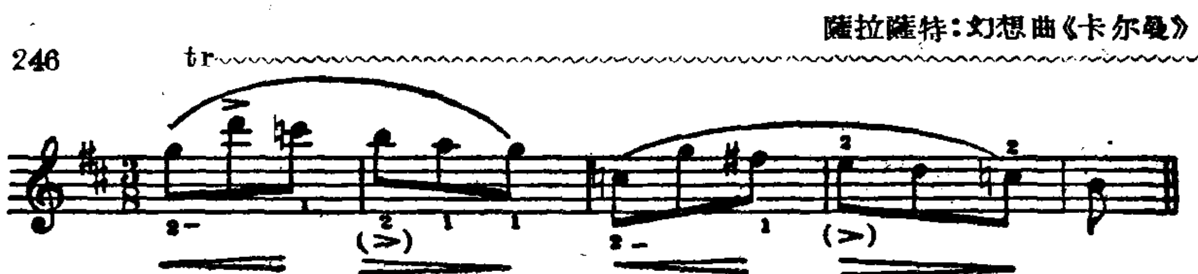
在音乐分句法中，弓法具有重大的意义．它不仅是形式上把弓从这一头拉到那一头，也是表情手法的一种；当弓法、用弓的重量、弓的移动都和音乐中各音节的意义相吻合时，这一种弓法就变成了自然而然的事情．



（長線表示在長度重音多用些弓）

如果按照譜中所記的弓法演奏圣-松的《哈巴涅拉舞曲》的第一主題，最好先用弓的中部，在注有重音記号的第五个八分音符上多用些弓，構成長度重音❶每小节的前四个音少用些弓；通过重音而把弓輪流拉到弓根和弓尖部分.

左手的动作如果不够熟練的話，也会引起节拍-节奏的錯誤. 換把位时手指在弦上的撞击，产生尖銳刺耳、仿佛挤軋出来的声音. 这些都是由于左手动作紊乱而无規律所造成的. 这些不合乎音乐布局的撞击歪曲了旋律的乐思：



上例的旋律中，第一和第三小节中的八分音符的进行都傾向于第二和第四小节中的第一个音符，仿佛后者是他們的"支持"，强弱微差的記号足以証实这一点 <(>)>（括弧中的重音系本書作者所加）. 在上述情形下，音乐的强弱变化的布局大致如此. 事实上，这些加有重音記号的音，通常为第一和第三小节中第二个八分音符上的不正規重音所掩盖掉，而这些不正規重音是由于突然換到E弦和A弦上的第五把位所引起的.

---

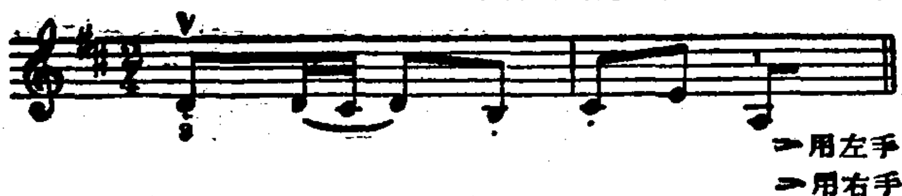
❶ 將某一音的时值略加延長，使之突出；这样产生的重音謂之長度重音. 通常以∧記号表示（注意勿与上弓記号V或∧混淆）.

一五　节綫的移置(节拍的变化)

节綫只有在我們考虑到合乎邏輯的起迄时才存在．从另一方面来說，在富有灵感的生动演奏过程中，两根节綫之間的小节，作为形式上的一个量度單位，是不再存在的了．

下面，我們即將談到音乐动机的一个組成部分——小节——的破坏；由于小节的破坏，动机完全获得另一种意义，和原来在乐曲中所具的意义截然不同．

不正規重音歪曲节拍的情形，可能由于二方面的影响而造成：左手急遽的换把位和右手同样急遽的动作：



这样擂击出来的音根本改变了这一主題的乐思和节拍．这种錯誤虽然粗看幷不严重，事实上却將节綫搬了家，換言之，即改变了节拍(將$\frac{2}{4}$变成$\frac{3}{4}$)：



在鋼琴部分中，也可能碰到歪曲这一乐曲的傾向．有些人在彈协奏曲这一乐章的鋼琴伴奏部分时，將休止前的最后一个和弦加上重音．

249 Allegro vivacissimo

小提琴

鋼琴

而小提琴在演奏这一段琶音时，也时常会奏出不正确的重音(参看括弧中)。

这种节拍-节奏的相混现象，在教学实踐中甚为普遍，教师必須坚决予以糾正.

在薩拉薩特的《卡尔曼幻想曲》中的一段(見例246)中也时常由于重音錯誤而引起类似的节綫的移置.

250

不奏成这样:

而奏成:

柴科夫斯基:《协奏曲》第一乐章

251



維雨坦:《第五协奏曲》

252 Allegro non troppo



在巴赫的《恰空舞曲》D大調乐章的一段变奏中，A音持續音在每一个八度中連續出現三次，而在G弦上重复四次.

253

巴赫:《恰空舞曲》





正确的:



拉小提琴的人往往因全神貫注在强调这一个占用音区很广的声部的独立意义上，而对上述这一点不甚注意；通常在这三次出現，以及后面在G弦上的四次出現中，只在一个音(通常是第一音)上加置重音.

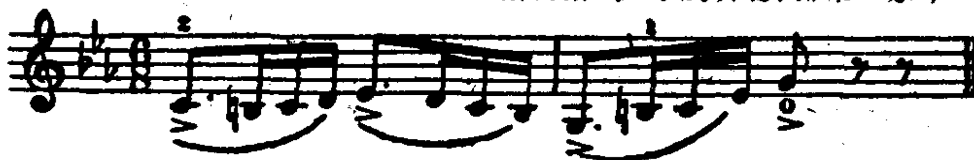
这种情形有时在持續音一出現时就发生；有时演奏者在开始时很正确地給持續音的每一次出現加上一个重音，但拉完数小节以后，他只奏一个重音而不再將三个音量相等的重音全部拉出.这么一来，乐曲的結構便变成下图的形式:

254



显然，这类不适当的重音不仅改变了小节中的节拍，还使整段变奏获得了一个完全不相干的意义.

255



为了求得更好的效果，拉小提琴的人通常喜欢把上例四个重音中的最后一个重音——在弱拍上——拉得最为有力．他們甚至把后面的經过縮短的动机也用这种方式奏出:

256



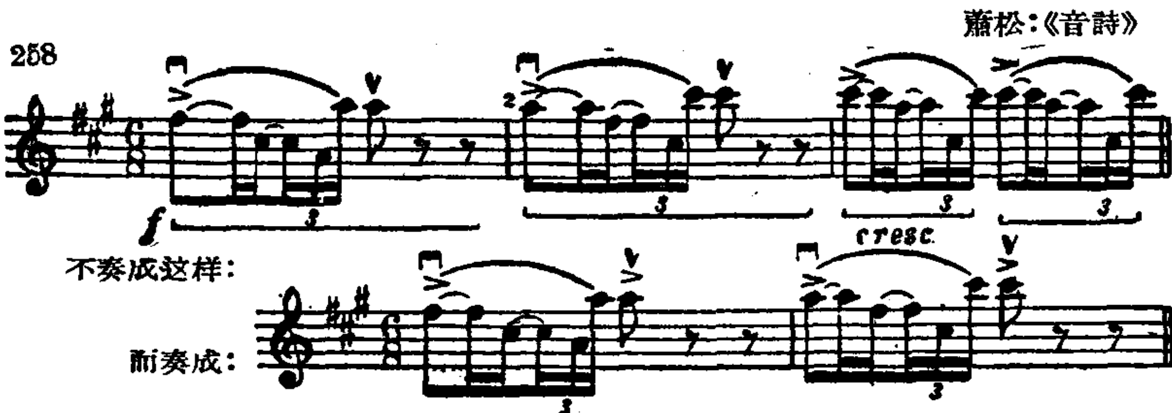
此外，具有三連音性質的十六分音符的音組也时常遭到歪曲：

257



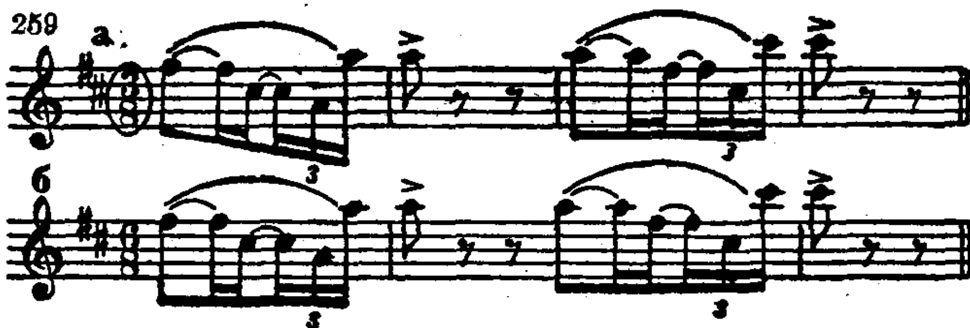
在演奏蕭松的音詩时，也有人用同样的方法处理乐曲。这一乐曲中的个别音組的效果优美的上升，在小提琴演奏者的心目中，变成了破坏原来的节拍結構而代之以他自認为更富感情的效果的一种理由：

258



这种奏法將一小节的动机分成两个“半小节”，或者分成两个八三拍子的独立小节，或者使小节的弱拍移到强拍的地位：

259



无論如何，这种把一小节等分成二的方法是不恰当的；因为作曲者从模进的第三小节开始，便用半小节与前面的完整小节構成对比，同时利用这个对比使律动加快。

在任何情况下，例258内模进的前二小节中第二个較高的A音和第二个#C音都沒有独立的意义.

260 貝多芬:《四奏重》第三乐章，作品95之11

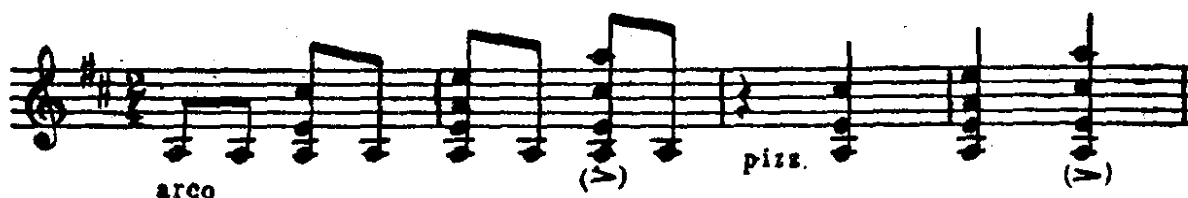


力度重音和节奏重音的交替出現.前面两小节中，sf 出現在第二个四分音符上；但在第三和第四小节中，重音应該落在第一，而不是第二个四分音符上.

在上述摘自格利格的奏鳴曲和蕭松的《音詩》的例子中，錯誤的、表情不适当的、用力最大的重音，都是在用上弓(V)拉奏时发生的.这似乎和我們前面所說的話有些矛盾，前面我們說过，拉下弓时，右手的重量会引起不自覚的重音.可是我們的話前后都沒有錯：手的确具有前述的特性，但同时还具有另一种相反的然而也是自然的傾向，这种傾向是受手的生理条件所牽制.这些生理条件使手在相反方向，即向上运弓时的动作加快，用力更大.这一点可以解釋如下："拉上弓和拉下弓时的肌肉用力的先后都不一样.有两个法文單字可以用来形容这两种不同的感觉：拉下弓时的感觉是 tirè(疲憊延宕)，拉上弓时的感觉是 poussè(推擠前进).显然，这两个單字說明不同的肌肉感覚；这些感覚使向上'推'的动作做得比較快而自然，向下'拉'的动作則比較慢而滯重.这些肌肉感覚上的区别完全有其解剖学上的根据.沒有撓骨屈筋的轉动，手臂的即使是极小的弯曲也是不可能产生的.手臂在伸直时和弯曲时所引起的感覚并不相同，甚至是相反的.在手臂伸直时，仿佛有一种感覚阻碍手臂的舒展，这样就不得不'拖曳'，因此拉下弓反不如上弓来得舒坦；它缺少向上推弓时那种一气呵成的感覚，"(史坦豪森著《运弓

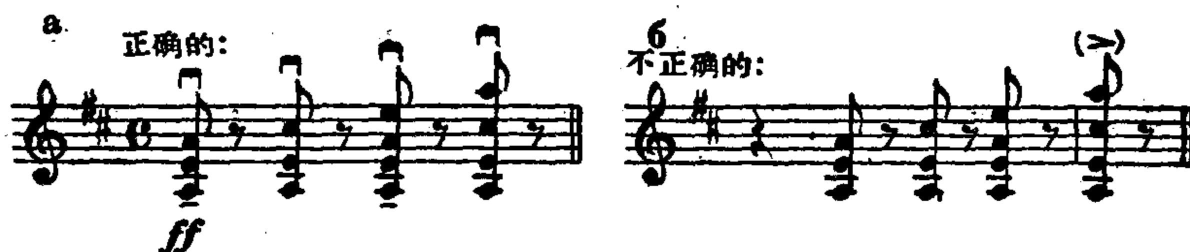
的生理基础》）

拉下弓时右手的动作过于滞重：



最强的重音通常落在最后一个和弦也即弱拍上，在用撥弦奏法奏出这一和弦时也是如此。

同一协奏曲的第一乐章华彩乐段前的最后几个和弦，也有人把它加上重音并略为延長：



这样，小节的划分便变成б)例的形式。

不論上述移位是否出諸有意，这些重音往往与动机或整段音乐及其发展傾向相抵触，并且將高潮点也换了地方：





下面括弧中的不正規重音使小节的大小——$\frac{4}{4}$变成$\frac{3}{4}$或$\frac{5}{4}$——和小节与小节之間的关系都变了样。

这里就产生了节綫的移位，从而引起乐句傾向的改变以及高潮的改变。

264　　　　　　　　　　　　　　　　贝多芬：《协奏曲》第一乐章



上例中用分解三度連續出現的音阶形式的旋律进行都傾向于小节的第二个四分音符，后者因此而变成了小节中的支持。这些支持并不落在小节中的第一个四分音符上，因此，在演奏者看来，节綫搬了地方。整个进行变成：

265



只有在第六小节中，第一个四分音符才証实了它的节奏方面的作用——强拍上的"支持"——是适当的.

一方面，这些旋律与节拍-节奏的"支持"之間存在着內在的矛盾；另一方面，新的片段忽儿从前面一个动机的最后一音跳到低五度上进行，忽儿又跳到低八度.而这一切都是造成混乱的原因，使理解、記忆和演奏整个进行更加困难.

顿特的練习曲的节拍-节奏也时常遭到严重的歪曲.从第一首練习曲(和弦)起，演奏者就簡直无法抓住它的三拍子的特性，其中的节拍結構很难了解，往往仿佛有两拍子或其他拍子混杂出現.

和弦中指法的配合愈难，则演奏該和弦时发生的重音愈强；这一事实很自然而且也是必然地会促使某几个和弦显得突出.

类似的节拍的破坏，在演奏連續出現的若干和弦时也会发生：

266　　圣-松：《隨想回旋曲》



从注有(＋)号的地方开始，后面的和弦主要都用两拍子，如下面所指出的；正确的演奏方式不应强調任何节拍，而是一个和弦紧接另一个和弦連續拉出，直到定音鼓进入以前的主三和弦为止，但不正規重音必須絕对禁用，才能做到这一点.按照上文指出的組合而采用的正确重音作为一个指标，能促使和弦的进行平稳流畅.

同样，在顿特用类似的节拍的几首練习曲——第四首，第六首和第十二首(都是用$\frac{3}{8}$拍子写的)里，左手的部分都相当困难，演奏者往往因之而顧此失彼，忽略了节拍的特性，手的动作也失去了条理. 所以演奏的好坏决定于重音的得当与否，而重音的得当与否則在于右手的能否

帮助左手共同克服困难；但左右手的动作的配合是不受任何节拍和音乐結構的影响的.

第四首練习曲中的和弦与用擯弓奏出的变奏主题时常被奏得毫无三拍子的特性.



同样的缺点也存在于第六和第十二首練习曲里.

在演奏第十二首練习曲时，学生时常把弱起小节中的三連音移到强拍上，把两个和弦奏得同样强弱，不把第二个和弦当作强拍上的"支持"，特别加以强調，而在一系列由連綫連結起来的音后面，把第一个和弦奏得更为响亮.

此外，他們对于强弱微差根本就置之不顧，这些微差的确使演奏变得更为复杂，但这些微差能使音乐听起来更加优美，使練习曲听起来仿佛是一些美丽的随想曲❶：

---

❶ 其中有些練習曲被改編为用鋼琴伴奏的乐曲：第五和第十五首由奥尔加以編纂.

268



他們常把上例奏成:

頓特:《練習曲》

268 a



第五首練习曲的节拍也常常由于换弦时产生不正确重音使$\frac{12}{8}$的节拍变成$\frac{6}{4}$而引起基本节拍的改变．代表节拍的分数的縮小并不表示小节中的节拍保持不变:

269



他們常把上例奏成:

269 a



將十六分音符的六連音改变成由四个十六分音符構成的相当于一个四分音符的音組．

在拉第十五首練习曲时，学生往往只注意掌握跳把位和奏出正确的高音之类的問題(这一点在《小提琴的音准問題》一書中也曾談及). 在克服这些困难时,学生不自覺地用右手帮助左手,例如用弓的撞击发出高音（顫音后面的十六分音符),并將这一个音的时值拖長成八分音符(显然是为了要有更大的把握).

高音上的不正規重音使这些高音变成小节中的"支持音",节綫因之移位,而練习曲完全变成了另一种形式:

270 頓特:《練習曲》第15首

正确的: a

不正确的: б

学生对于强拍和弱拍上的重音的强弱微差，几乎是从不加以注意的,他們把所有的重音奏得一般輕重;只有在簡單的換把位或困难的跳把位时,用力的大小才略为有些不同.

这一切使練习曲变得非常艰澀困难，并丧失經奥尔簡化并加工后的这一練习曲应有的特性.奥尔用泛音代替大部分高音,使跳換把位方便些;并題名为"火花".

271 頓特-奥尔:《練習曲》第15首

Allegretto scherzoso

不由自主的不正規重音并不限于用分弓奏法时才发生，在用連弓一口气奏出整个旋律或整段乐句的时候，也可能发生不正規重音。

我們已經再三指出：不正确的重音主要是由于换把位时左手撞击琴弦而产生，它們將旋律、乐句和弓法的流暢性破坏无遺：

272　　頓特：《練習曲》第12首



换弦时弓的猛烈动作也会引起重音：

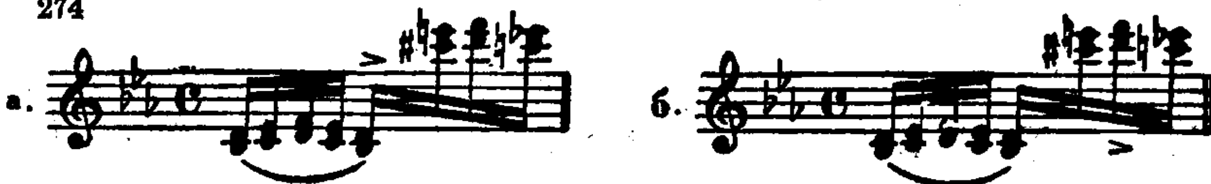
273　　帕加尼尼：《隨想曲》第8首



上例就是在左手跳到第七把位时，由于缺乏把握而引起的重音。

避免不正規重音的方法有二：(1)以第二个四分音符中的較低的三度(第一个十六分音符)为"支持"。(2)加强第二个四分音符中的第三个十六分音符：

274

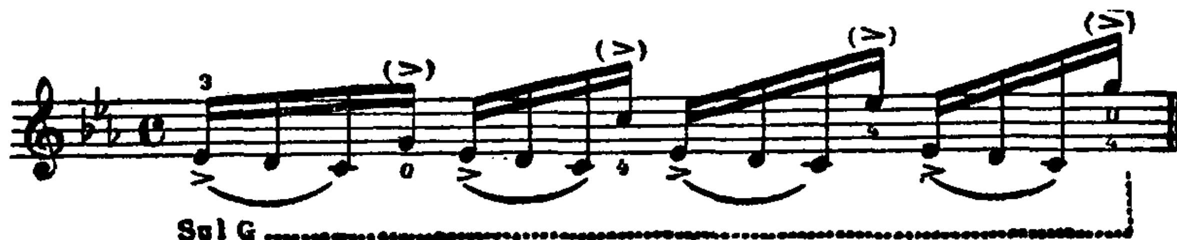


这样把不正規重音的毗鄰二音輪流用作"支持"，就可以避免不正規重音。这种方法在"还原重音"的輔助下，也适用于下面的例子：

275　帕加尼尼：《隨想曲》第4首



譜表下面的記号表示不正規重音，譜表上面的两个是"还原重音"，把它們輪流奏出以糾正不正規重音.



譜表上面括弧中的重音是錯誤重音，必須在每一拍中的第一个十六分音符(譜表下面的重音)或第三个十六分音符(換把位之前的C音)上加一还原重音予以改正. 这里，左肘的姿势也很重要，它应該在小节开始时便略往右偏，作好跳把位的准备.

連弓奏法中的不正規重音





換把位时，左手的姿势如果事先毫无准备，便会发生手指在琴弦上急按的情形而引起不正規重音:

279　　　　維尼阿夫斯基:《諧謔曲-塔蘭泰拉舞曲》



括弧中的重音是不正确的重音.

在所有的例子中，糾正不正規重音的方法仍与前同：即將重音的"支持"移至其他节拍上(不加括弧的即"还原重音").

米亞斯科夫斯基:《協奏曲》第一乐章

280



用左手手指撥弦彈奏时,对重音的适当的分配通常是不够注意的:

281　第九段变奏　　　　帕加尼尼:《隨想曲》第24首



当然,这种重音配置是应該加以糾正的:我們只要在每一拍的第一个十六分音符上加一相当的"还原重音",后面的音响就能奏得均匀.运用这一技巧时,必須密切注意指力的分配,而指力的分配是因不同乐段

的节拍-节奏的特性而异的.

其他的节拍-节奏上的錯誤也应該加以注意.它們可能看上去并不重要,不值得注意;但事实上,这些錯誤往往引起音乐內容的歪曲,因此不能不算是严重的錯誤.

亨德尔:《D大調奏鳴曲》第二乐章

282 Allegro

这类錯誤中最典型的是用某一种节拍-节奏的組合代替另一种組合:

283

上例的組合在賦格曲的前三小节中出現三次之多,通常由于惰性和疏忽大意而用同样的方式奏出例284中的組合,这样一来,主題結束处的后一种組合获得了完全不同的性質:

284

285 柴科夫斯基:《諧謔曲》

原来是这样

小提琴

奏成这样:

鋼琴

拉小提琴的人往往只顧演奏自己的部分,而看不到乐曲的整体,看

不到“总譜上的”乐曲，这是很不好的，因为这样他根本就不会知道各种时值之間的正确关系（这一点在重奏和乐队中都是如此）。

格利格：《D小調奏鳴曲》第一乐章，作品45



在貝多芬协奏曲第一乐章中克莱斯勒所加的华彩乐段里，时常有人用三十二分音符加上休止来代替三連音形式的六連音組：

克莱斯勒为貝多芬的《協奏曲》第一乐章所写的华采乐段

原来是这样：



奏成这样：



在柴科夫斯基协奏曲第一乐章末的同样形式的上行的六連音的进行中也可以找到类似的演奏方式：

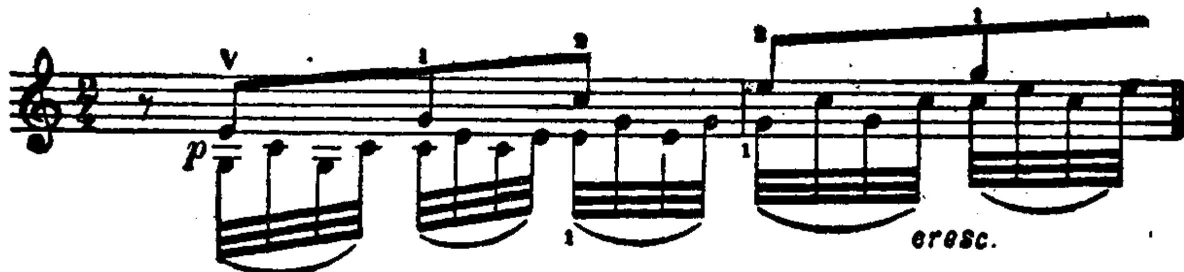
288

柴科夫斯基：《協奏曲》第一乐章



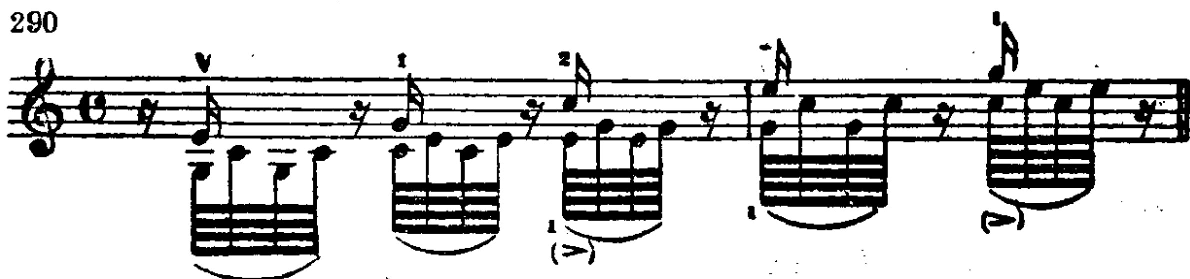
在格拉祖諾夫的协奏曲中，华采乐段后面紧接着C大調的进行：

289　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　格拉祖諾夫：《協奏曲》



这一段舒暢的音乐时常受到严重的破坏：由于用六十四分音符代替三十二分音符的組合，而在連綫与連綫之間加入了休止符和重音.

290



这一流暢的进行更常受到不正規重音的破坏，这些不正規重音是在換弦(自D弦到A弦，自A弦到E弦)时附帶引起的.

在演奏拉科夫的协奏曲第一乐章时，也有用三連音来代替进入发展部之前的八分音符的情形：

291　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　拉科夫：《协奏曲》第一乐章



奏成这样:



在教学实踐中，常常会碰到用某一种节拍-节奏代替另一种节拍-节奏的情形，我們必須予以糾正.例如，在上例中，学生往往把节拍-节奏自行加以"調整"，这是音組的一种模仿性質的相互作用，并且是音組的平均.巴赫的《B小調第一組曲》中的《阿列曼德舞曲》的演奏是說明此类相互作用与平衡的一个显著的例子：



这里是性质和意义全部相反的两个对比音組的交替出現，是偶数拍子和流暢而宛如吟咏的三連音的交替出現，而每一个偶数拍子后面附有三十二分音符，使这些拍子的进行显得更加紧張；但拉小提琴的人常常为了求方便而將这段音乐前后都改用三連音奏出.

巴赫《恰空舞曲》的第一段变奏，也时常被人奏成宁謐的圓舞曲的节奏



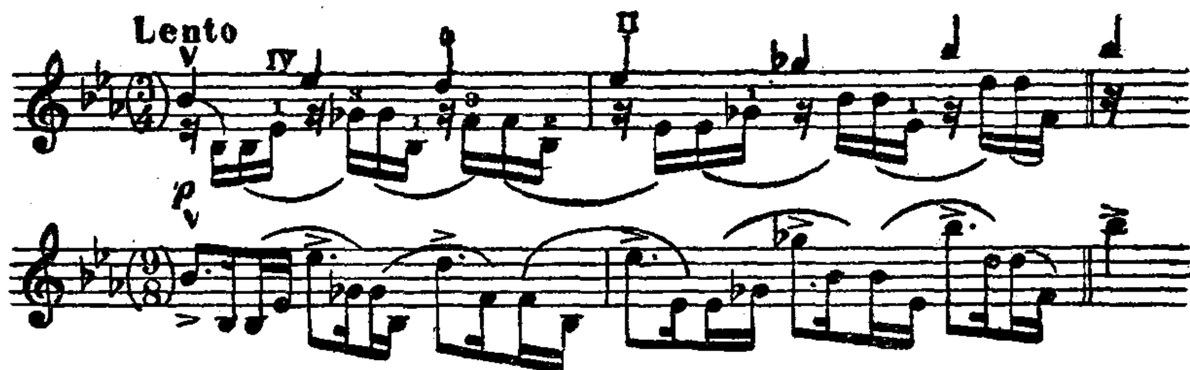
节拍由$\frac{3}{4}$变成$\frac{9}{8}$，十六分音符延長成八分音符，弓法以及音乐的一般性質都变得更为輕盈流暢——这許多变化确实使这一段的确是很难的变奏中的和弦的准备和演奏技巧、弓法运用（說得更正确些，短音符上的弓的运用）以及声部进行都变得易于处理些.但是这些取巧的方法却使乐曲丧失掉应有的雄偉的气魄和风格.

一方面，演奏者由于对乐曲內容領会得不够透徹，往往不知道把节拍-节奏的特性当作一个最丰富的源泉和表达手法来加以利用；另一方面，他也极力想把乐句奏得富有表情，因此，在某些情况下，他就走上

另一个极端.他强調某几个音,使它們显得突出,并延長它們的时值;他却不知道这么一来,就造成了节拍-节奏的变化.

例如在蕭松的《音詩》里,就有这种情形发生:

294　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　蕭松:《音詩》



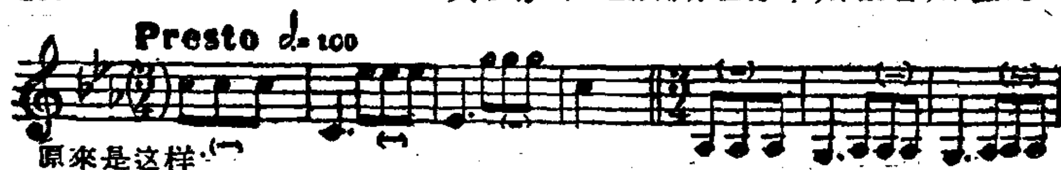
为了使上声部中的主題突出,有些人把主題各音延長,而不問这样做是否合乎艺术要求.

上声部各音既經延長,下面的十六分音符势必更快地奏出,变成次要的音;但是下声部的作用是不应該減低的,它可以說是和主題声部同样重要的:



結果$\frac{3}{4}$的小节变成了另一种节拍——$\frac{9}{8}$.

296　　　　　　　　　　　　貝多芬:《四重奏》第三乐章,第10首,作品74





由于第一个八分音符上的不正规重音，三拍子变成两拍子，八分音符变成了三連音.

到目前为止，我們引举的例子多半是改变旋律或乐段的节拍結構的錯誤而应該加以否定的重音.

产生这許多錯誤的原因并不多，我們可以归納成下面几个最主要的：

1.对作品的最主要組成部分，即节拍-节奏的表达，不够注意和掌握.

2.在長音上运用連弓或其他弓法时的粗枝大叶的换弓.

3.在演奏不同的节拍-节奏組合时，弓的分配不恰当.

4.拉下弓(⊓)时(右手向下移时)右手的重量引起重音.

5.突然而急遽的换弦、跨弦以及在用連弓或不用連弓演奏时同几根弦的重复换用.

6.利用右手《推弓冲擂琴弦》而克服的左手技术上的困难.

7.左手的突然而急遽的换把位.

8.个别音上采用过急的揉音(在小节的弱拍上).

9.音値的变化(增長或縮短).

10.甲.用撥弦奏法演奏时，各个手指用力不匀.

乙.在乐队采用的撥弦奏法中，右手手指撥弦时的节奏不够准确.

11.对于小提琴的低音区和高音区的自然音量估計不足，往往由弓的移动方向来决定音量的大小(参閱下面的2).

上述都是造成节拍-节奏錯誤的原因.其中有些原因，如果应用得恰到好处，能产生相反的——良好的——效果.

1.拉下弓时，右手的重量是引起錯誤重音的一大原因，但在奏出表

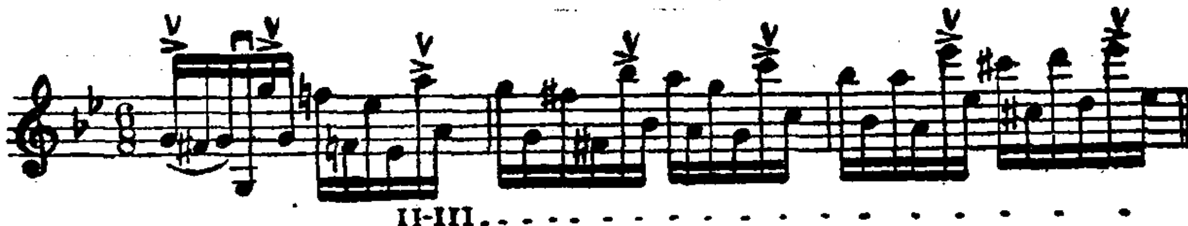
情上所必需的弱拍上的不正規重音时，它却可以用作一个輔助方法．

297　　巴赫：《E大調組曲》中的加沃特舞曲



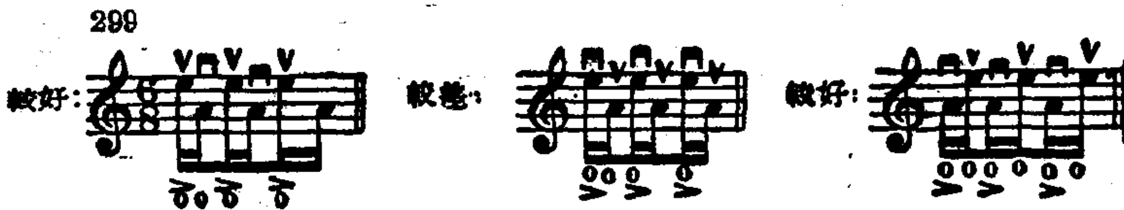
2．右手拉上弓(V)时过多的猛推效果是不好的，但也可以用作一个良好的輔助方法，使表情上所必需的不正規重音奏得更为尖銳；例如在帕加尼尼第十三随想曲的第二乐章中：

298　　帕加尼尼：《随想曲》第13首



从較高的弦換到較低的弦比較容易，反过来的动作，即从較低的弦換到較高的，便比較难．在后一情况下，运弓的方向也必須改变，見十度中的弓法的变化：

299





帕加尼尼《第二随想曲》的后半段采用了另一种运弓的方向，以便更好地区别不同音区中的各个声部．



从这一点来説，維尼阿夫斯基的《諧謔曲-塔蘭泰拉舞曲》是一个特别生动的例子；在这一乐曲中，上弓（V）用得极多，使整个弓法显得更加緊張：



3. 右手在毗鄰的两根弦上的移动，除了具有上述优点以外，还可以用作跨弦时的一种輔助方法.

参閱摘自帕加尼尼《第二随想曲》的例子(用弓尖部分).



4. 由于急遽的换把位而引起的另一类錯誤重音也可用以产生相反的、良好的效果，例如在运用所謂节奏指法时：



换把位和换弦正好在小节中每一个加重音的四分音符上进行，这

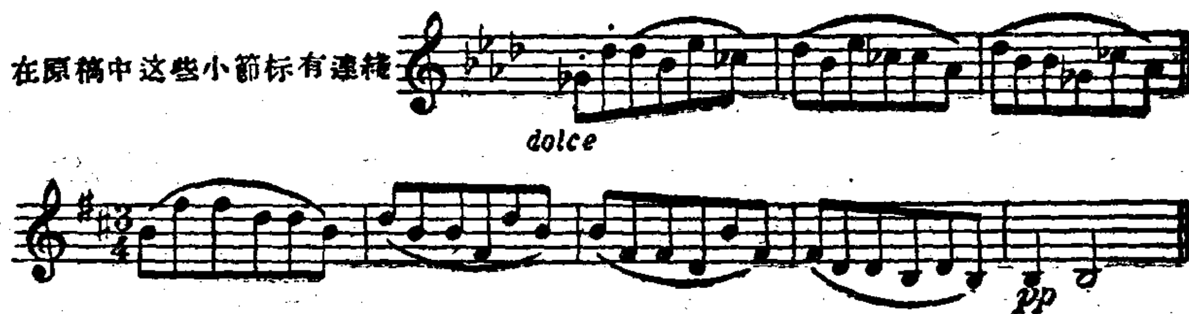
样，左手在换把位时的动作就更为稳定。

不用分弓奏法，而象彈鋼琴那样用换指的方法奏出同一音的重复出現时，便可利用节奏指法的这一个特性。

在布来珂夫-哈特尔出版的連特庚的纂訂本中，加强同一音的重复时所用的弓法注明如下：

304　　贝多芬：《四重奏》第11首，第三乐章，作品95

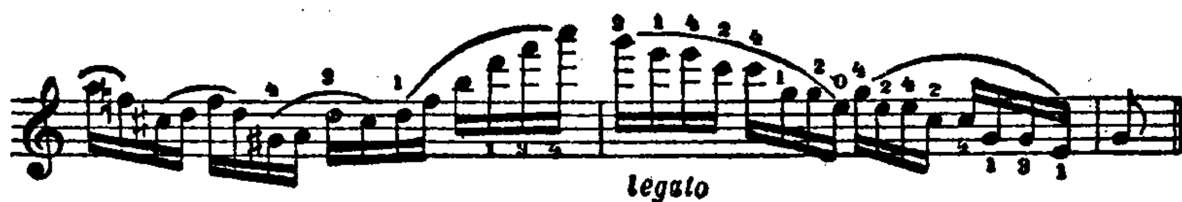




这里我們必須用这一指法，使同一音的每一次重复出現清晰可聞，前后两个音不致混成一片，听起来仿佛只有一个四分音符，并可避免切分音；不論就乐思或是外表上看起来，切分音在上述情形中都是不适当的：

305





作者在第二和第四小节中所加的記号——Legato molto 和 legato——是用以警告演奏者，切勿將每两个音用連綫連成一組并將同一音的两次重复出現用停頓隔开：



弗蘭克：《奏鳴曲》第一乐章



5. 換把位时左手过于用力，加上弓撞击琴弦发出的重音，如果运用得当，也可加强音乐重音的意义和表情，不問它是由作曲者加在强拍上，还是加在弱拍上．参閱引自帕加尼尼《第十三随想曲》的例298．

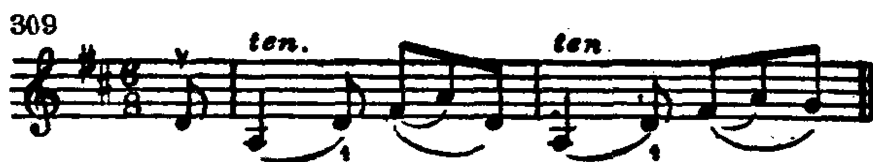
6. 随意延長音値过去一直是作为錯誤的演奏风格来处理的，但在个别情况下，如果遵守一定的节度，也可以用作輔助方法．

有时，作曲者为了强調某一音，另外加注各种相当的記号：或加强音記号(Λ)，將該音的时值在同一小节中加以延長，如圣-松的哈巴涅拉舞曲：

圣-松《哈巴涅拉》舞曲



或在音符上方加注 ten 的記号(按系 tenuto 一字的簡写，意即"持續"、"拖延")，如貝多芬协奏曲的最后乐章：



回旋曲的这一主題到处都注有这类标記.

但譜上大部分地方并沒有这类特殊的記号；在这种地方，只能由演奏者凭自己的直覺来决定音值是否需要延長.在某些情形下，这样做是可以允許的，并能收到良好的效果.

在維尼阿夫斯基为小提琴和乐队而写的《浮士德》幻想曲中，圓舞曲的中間部分完全用等長的八分音符的泛音写成：

310　　維尼阿夫斯基：幻想曲《浮士德》



这一点完全脫胎于古諾的歌劇《浮士德》.

311　　古諾：歌劇《浮士德》



在技术精湛的幻想曲中，这种模仿的句法是不足詬病的.

两人表現同一主題的方法不同：古諾的比較流暢，維尼阿夫斯基則似断似續；而演奏者則寻求一种介乎两者之間的时值，因此將强拍上的泛音略为延長，使它比其他八分音符更加富有表情而委宛动听.

312



在柴科夫斯基的小提琴协奏曲第一乐章的展开部中，鋼琴时常有將小节中第二个和弦延長的傾向，帮助小提琴賦予主題中的十六分音符的切分音以更丰富的表情，这样做是很恰当的.

313 **Moderato assai** 柴科夫斯基:《协奏曲》，第一乐章

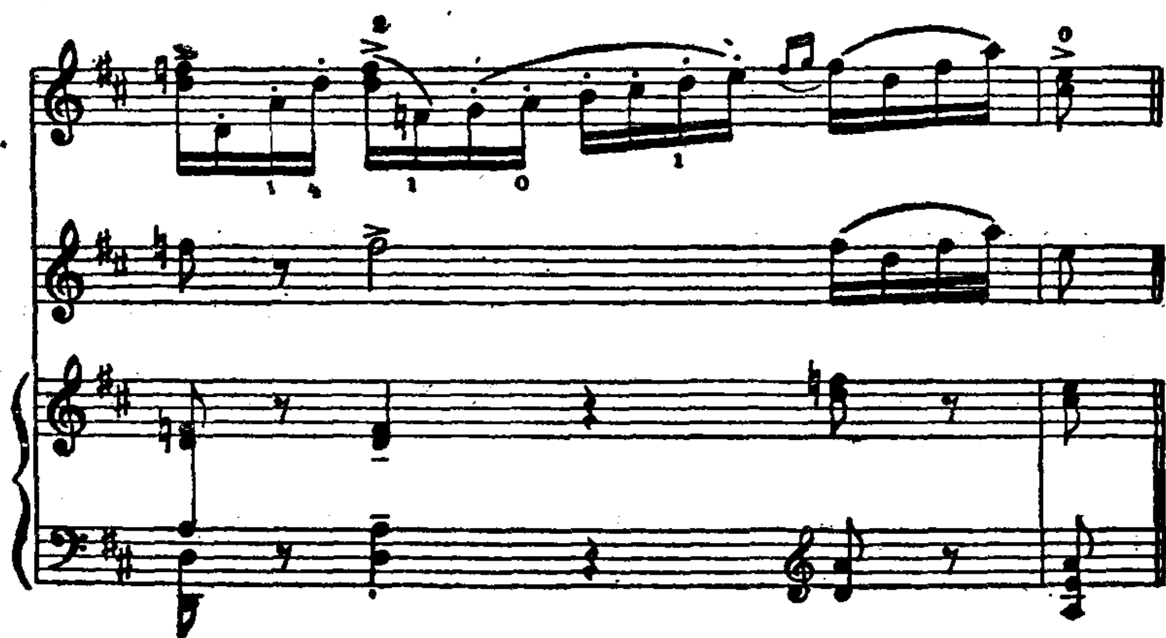
小提琴



鋼琴







音的持續、在进入高潮之前以及在音乐表情所需的重音之前或者就在这一重音上的整个律动的扩大（即使所占时間极为有限），在音乐意义上来說，都可以变成适当的加强表情的手法：

格拉祖諾夫：《协奏曲》

314 Andante

小提琴

cresc

allarg

passionato

f

cresc

(rit) *f*

一六 弱起小节

就本身的意义和規模来說，弱起小节有各种各样的。它可能包含一个、两个或更多的各种时值的音（長短按动机的內容及其节拍而定），也可能是小节的相当大的部分——四分之一、三分之一、二分之一或更大。

在有弱起小节的古典乐曲中，最后一小节往往是不完全的，和弱起小节合併構成一个完整的节拍單位：

315　　巴赫：《E大調組曲》中的，加沃特舞曲



《加沃特舞曲》的末尾



弱起小节的重要性应該和歌詞的思想和內容相配合，弱起小节是整个歌詞的一部分：

316　　李姆斯基-柯薩科夫：《俄罗斯民歌一百首》，《城里站着》



李姆斯基-柯薩科夫

317　Andante ♩=72

歌唱



На ни-вы жел-ты-е нисходит ти-ши-на

和重音落在第二个音节上的包含两个音节或三个音节等等的字相似，弱起小节上不可能加重音，并且顧名思义，也不可能比后面小节中第一个强拍音更有力．后面一个音节上的重音，視表情、速度和作品风格而定其輕重．

这一原则也有例外，作曲者也可以按音乐意义在弱起小节上加置不正規重音；那是屬于所謂不正規的弱起小节一类的．

第三段变奏　　普拉科菲耶夫：《第三鋼琴协奏曲》，作品26

318　Allegro moderato

鋼琴独奏

鋼琴乐队

Celli e Bassi

319　Andantino　♩.=88　　李姆斯基-柯薩科夫：《雪女郎》

歌唱

На теп - лом,си - нем мо - ре —
Где вол - ны хле - щут пе - ну —

鋼琴



再往后,文字上的重音与小节中的支持拍子相吻合:



象李姆斯基-柯薩科夫的歌剧《雪女郎》中密兹格的咏叹調这样的例子,在声乐曲中有着特殊的地位:“(見例319)”

这里面,文字上的重音似乎要求按照意义在适当地方有弱起小节,可是想象中的弱起小节被作曲者移至小节的强拍上。歌唱者如果要兼顧歌詞的韵律和音乐的节拍,那末演唱这一段是很困难的;他往往訴諸一种方法:減輕小节中的第一个音——八分音符,借以把重音移至第二个八分音符上,实际上改变了小节的节拍結構。

在上述例子中,不宜把第二个和第五个八分音符加以夸大着重,那是不言而喻的——因为夸大着重不合咏叹調的风格;这种风格的特色在于乐队的伴奏平稳而宛如一片漣漪。但如果听者不知道这首咏叹調的原有形式,那末在他的感觉中,它是完全和歌詞的文字上重音相符合的。

在决定一篇乐曲的进行速度时,弱起小节的作用是很大的,因为弱起小节的音和后面一小节的强拍之間的时間距离决定进行的程度及其

速度.例如在巴赫的《D小調第二組曲》的吉格舞曲中：

320



它的明确而稳定的速度大部分决定于拉小提琴的人在拉之前对第一小节中的八分音符是否注意，也决定于他对連續出現的八分音符选擇哪种速度，也看他对后面的十六分音符的速度以及它們和八分音符之間的正确关系是否注意；后面的音应該完全遵照八分音符的固定搏动，弱起小节的八分音符和后一小节的开端之間的时間距离变为决定整个吉格舞曲速度的准繩。

时間距离之間的差別，也就是速度之間的差別，可以用图解表示如下：

321

quasi Andantino

quasi. Allegretto

quasi Moderato

quasi Allegro

帕加尼尼《第一随想曲》的开端就是一个長达半小节的弱起小节；因此在第一个琶音上加"支持重音"是不对的.虽然为了弓法的稳定也許这是必要的，但在音乐处理上并不适当：

帕加尼尼:《第一随想曲》



在这个例子中，第一个和弦的重复出现以及因第四指的伸展而引起的技术上的困难，可以利用弓的辅助重音来加以糾正，但这样会引起节綫的移动，而把这首随想曲歪曲成：



在維尼阿夫斯基的《諧謔曲-塔蘭泰拉舞曲》中，鋼琴出現以后，小提琴的乐譜是以三个八分音符的弱起小节开始的：

維尼阿夫斯基:《諧謔曲-塔蘭泰拉舞曲》



在用慢速度学习这首乐曲时，一开始就应該注意小节强拍上的"支持重音"(参閱例中的a)，我們应該把弱拍奏得輕微些，以避免在每三个音中的第一个音上常常发生强弱相等而單調乏味的重音.

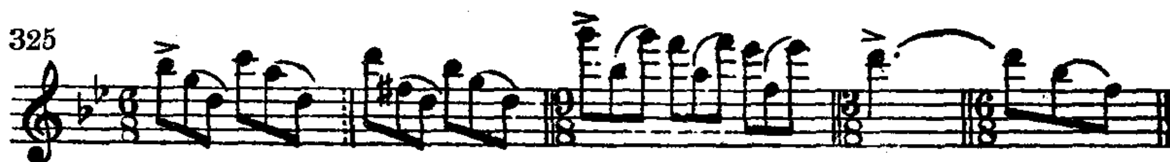
在改用較快的速度时，重音可以减少些，而把重音想象成落在后面的小节上(参閱б)。

因此，最前面的一个半小节(б)似乎是后半个乐句的弱起小节.

这样的話，可以使演奏不致于分割得支离破碎.

在这种地方，最常犯的錯誤是第三小节的弱拍上的不正規重音（譜表下面括弧中的＞号）——这是技术重音的一种，它能使左手换到第六把位的六度音的跳跃“容易些”，但那是以演奏的“方便”而不是以乐思为前提的.

在这一乐曲中所有的类似情形下，都能听到这样的重音，結果节拍变成：



要使分句分得正确而合理，应該利用旋律的各部分的对照，并且闡明其中哪一部分是主要的，哪一部分是輔助的或插入的.表現手法的选擇及其目的和傾向都决定于这一点.

在貝多芬的《协奏曲》的第一乐章的主題中：



应該解决下面的問題——內容上的支持点在哪里？在双小节的头上还是中部？

在选擇第一种奏法时——a)（以第一小节或第三小节的第一个四分音符为“支持”）——在后面旋律向下进行的时候，这两个双小节似乎彼此隔离，而每一个都获得独立的意义.

在第二种奏法中——б)——在第一和第三小节中，旋律把第二和第四小节作为“支持”，当作最富表情的部分，而向它們进行的趋向和意

图，是能清楚地感觉到的，因此宁可用这样的分句法而不用第一种．当然，这里面强弱微差的变化应該輕描淡写地奏出，而不宜过分强調．

这里的第一和第三小节可以看作扩大的弱起小节，导入第二和第四小节．

在小提琴乐譜的同一乐章的开端处，整整两小节的八度进行都向有支持作用的屬和弦的七度音进行：



这其实等于是二分音符的高潮点G音的弱起小节．

这些例子实际上使弱起小节的意义变得更加广泛．弱起小节的意义从最小的节奏單位扩展而成整个乐句的一个复杂的尺度．

弱起小节在和象征动机开始的連綫相結合时，它的意义更形重要，特别是在用复調方法叙述題材时．因此在弗蘭克的奏鳴曲的最后乐章中卡农形式的对話是用两个声部中的以弱起小节开始的主題的显明交替出现来加强的．

328

Allegretto poco mosso

小提琴



鋼琴



但連綫的开端必須非常輕柔．

一七 附点音符

附点音符連同后面的短音符，实际上等于是包含两个音节的一个字，重音在第一音节上，也即在附点音符上；但短音符似乎具有弱起的性质，从它和附点音符的关系来講，仿佛是揮动的余波．在种种情形下我們都应該区分并且正确表現音符的时値：



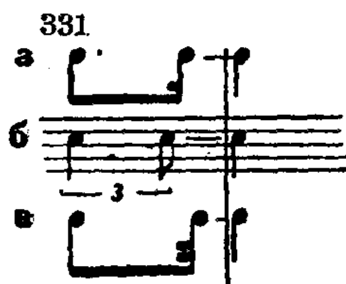
教員不仅应該提醒学生加以注意，并应要求学生严格遵守这条規則．在学生的演奏中，最典型的現象是：由于学生在演奏时有着不可避免的焦急心情，因而引起演奏中的忙乱而不够沉着的現象；学生通常不把附点音符的时値充分奏出．这里所謂附点音符包括長如 ♩. 以及短如 ，在后一种組合里，短音符与附点音符紧密地接在一起．



另一个常犯的錯誤是：一些个别的短音符（用連弓奏法和長音符連在一起奏出），如 ，隔离得不够开；这样使得演奏不精确、不够明朗、不够动人．这种情形特別容易发生在重复出現的音中，正如我們在上文已經指出的，因为重复出現的音往往会連在一起．

在本章的开端，我們把短音符的意义解釋作“揮动性质的”，我們是特意用这几个字眼的，因为只有能清晰感到的右手的有条不紊的“揮动”（其程度当然視音符的时值、律动的快慢以及音量上的微差而异）才是产生附点音符应有的音响的原因和条件，而附点音符应有的音响也可說是这些原因和条件的积极的后果。因此，短音符离开了附点音符正如离开了弓法的支持一样，是不对的，因为这种方法会使短音符淹沒而听不到。为了消除这种缺点，应該假想出一种相反的弓法，將右手动作的主动性轉到短音符上。这种方法在力度上匀整平稳，并且每个音所用的弓分配得很合理，因而能产生所要求的后果。

把短音符奏得不正确这椿事，也可以說是学生中普遍流行的一种錯誤：



短音符往往奏出得非早即迟，而不在它应有的位置上；如果奏出得太早，那就象三連音（б），如果奏得时值太短，那又象三十二分音符（в）。短音符和节綫之間的横綫表示短音符和下面的小节之間的远近程度，换言之，不合标准的程度；而在这个例子里，十六分音符是它的标准时值。在 ♪.♬ 一例中，我們要記住节拍-节奏上的統一，十六分音符必須奏得和其它三个十六分音符完全相等，不可以奏得象个三十二分音符。

332　　巴赫：《B小調組曲》中的庫蘭特舞曲



在这个例子和其他类似的片段中，可以发现学生有平衡音值的傾向．在希丹格萊勃的版本的《第四法国組曲》里，有比曉夫(巴赫作品的編纂者之一）所加的指示，說明在演奏古代作家所写的类似的节奏时，应作：，不应作 ．我們覚得这些說明似乎是沒有根据的．即使鋼琴家覚得用快速度把鄰近的两个音組同时奏出有困难，可是类似的困难例如在弦乐重奏中是完全可以克服的．

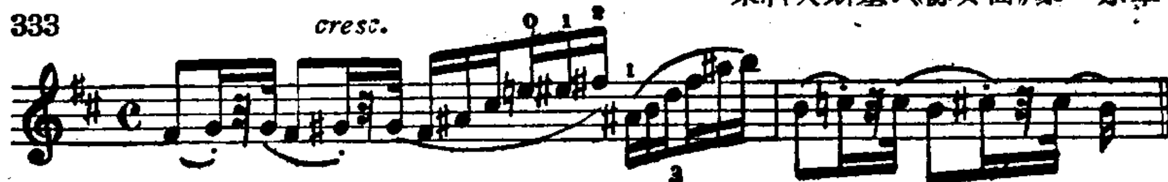
雷渥波德·莫扎特(1719—1787)在討論短音符的演奏手法时，主張把短音符和后面的附点音符靠近而不主張延長或把它們变成三連音．雷·莫扎特是最有权威的音乐家和小提琴古典乐派的代表者之一，和巴赫（1685—1750）所处的时代又很相近；他的主張給了我們最可靠的历史上考証，駁斥了我們上面所引的这些編纂者的意見．

只引証完善的演奏范例，并不能在所有情况下都使人信服，因为从这里面看不到任何节奏上的对比和矛盾的因素；只有把上面所举的各种組合加以比較，才能看出这种因素来．

正象从小調轉入同主音的大調时，在小提琴上从小三度轉为大三度时音阶第三音的升半音，我們可以略加夸張，以加深新調的印象；同样，我們在改变时值的时候，也可以相当地加以夸大，借以加深节拍-节奏的区别．例如在巴赫的小提琴《庫蘭特舞曲》中，某几个十六分音符可以奏得略短于应有的时值（当然不能过分），以便和周圍的三連音有所区别．

在柴科夫斯基的《协奏曲》的第一乐章里，三十二分音符和六連音中每个音的时值应該加以显明的区分：

柴科夫斯基：《协奏曲》第一乐章



在李姆斯基-柯薩科夫的歌剧《雪女郎》的咏叙調中，也有鄰近的两种节拍-节奏相对照的情形：用伴奏中的三連音襯托上面的十六分音符：

334　　李姆斯基-柯薩科夫：歌剧《雪女郎》

歌唱

鋼琴

声乐譜上是这样写的，特别重要的是：在重复声乐部分的鋼琴乐譜中也是如此写的。这里，我們絕不容許十六分音符(一拍上的第四个十六分音符)和三連音中的第三音同时出現。

在演奏柴科夫斯基的《沉思》时，最常見的錯誤是在短音符的处理方面；这里，在鋼琴的三連音襯托下，小提琴声部中能遇到下列的組合：附点四分音符和八分音符，— ♩. ♪ 然后是附点八分音符和十六分音符 —

335 柴科夫斯基:《沉思》



演奏者并不常常注意到这种区别．他們把八分音符和十六分音符区分得好象它們的时值是无法区别似的．在这种地方就是作曲家用不同手法描写激动狀态的时候．

在同一首乐曲中，我們常常遇到下列的組合：和．显而易見的，这种区別应該在演奏中反映出来．

自然，附点音符持續得較久些；如用相当时值的休止符来代替附点，那末这音符的时值就要縮短．忽略了这些特点，就会曲解乐句的乐思：



336 勃拉姆斯:《协奏曲》第三乐章



极明显的，这里短音符的組合发生外在的变化，原来由休止符分隔开的短音符变成沒有休止的延長音符，最后变成中間沒有任何間歇的由連綫連在一起的音符；所有这一切都和整个片段的旋律的扩大有关．

337 Allegro ♩.= 80 李沃夫:《第九隨想曲》





在演奏中，音的縮短程度应該明显而正确地加以强調（八分、十六分或三十二分音符都应加以区别）：





在这首波洛耐兹舞曲中，演奏者并不常常遵守时值的区别：首先是弱起小节中的八分音符，第三个四分音符之前是十六分音符（而不是三十二分音符），之后才是三十二分音符．有附点的十六分音符应該持續下去，不应該奏得短促而加休止．

我們常常遇到音組中各音的时值的調动：原来是 ♩. ♪ ，演奏时变为 ♪ ♩. ，而把重音放在短音符上，把短音符轉移到强拍上，附点音符排挤到弱拍上．

在有两个鄰近重音先后出现的旋律里，标志出小节强拍的第一个重音具有主要的、較富表情的意义．

重音的記号也有用短的横綫（----）来表示的，借延長着重的音符

来划分音乐的音节，或用下加小点的横綫(┬┬┬┬)来表示；后者应該理解为强音的进一步的加强：

340　　　　　　　　　　　　　　　　　　巴托克-席格蒂：《匈牙利舞曲》



341　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　爱格維尔：《苏格蘭舞曲》



在这些情形下，应該有力而富表情地强調那些已經轉移到强拍上的十六分音符，使听者不致于怀疑这些音符是否具有最大的表情意义、朗誦色彩和支持作用.

342　　　　　　　　　　　　　　　　莫扎特：《A大調协奏曲》第一乐章



这里，在教学实踐中常常发現一种不能容忍的錯誤現象，那就是用前倚音和后倚音来代替有固定时值的音.

除了上述各种形式的附点音符外，还有同时运用两种組合的情形 .

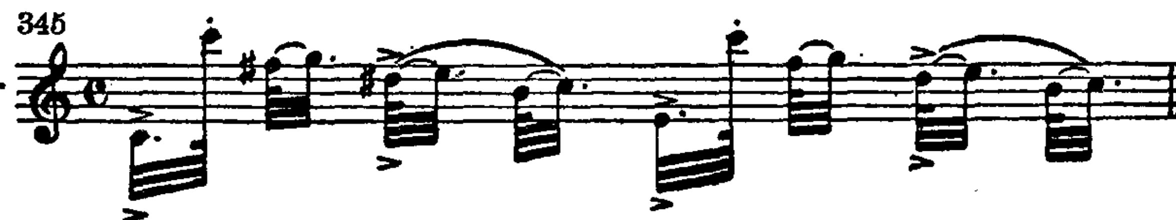
下面引自加維涅的《第三練习曲》的一段可以作为例子：



这一段拉起来是比較困难的，一方面由于音組的种类繁多，另一方面由于必須遵守下列的条件：在第二以及其后的十六分音符的音組中的具有支持作用的六十四分音符必須用重音加以强調，使它們不致具有倚音的性质，而把重音轉移到后面的十六分音符上：



把重音減少以后，这一段拉起来在技巧上可能变得容易些，并且使这种节拍-节奏的特性表現得更明确：



这样的組合 ♩. ♪♩ | ♩.♫ 在三拍子的节奏中演奏起来是很困难的，不論是中庸速度的 $\frac{3}{8}$ 或 $\frac{6}{8}$ 拍子：



瓦格納：歌劇《萊因之黃金》



或者是快速度的$\frac{3}{4}$拍子：

347　　　　貝多芬：《第九交响曲》諧謔曲乐章



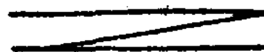
在上述的几个例子中，正确分配弓的部分，对技术上是有相当帮助的；这一点不仅在慢速度中可以应用，在快速度中也是如此．例如演奏♩.♬♩这样的音組时，弓的移动以及弓的部分的分配应該如下图：



而不应該如：



更不应該把每个音都用全弓拉出：



或用弓的同一部分奏出．

这种弓法能帮助避免十六分音符或最后一个八分音符上的不正規重音♩.♬♩或♩.♬♩，正如把重音落在第一音节上的三音节字讀錯重音的情形一样．

贝多芬：《第九交响曲》諧謔曲乐章



在貝多芬《第九交响曲》的諧謔曲乐章中，对弓法的运用和音的組合来說，快速度并不比慢速度容易．在这个例子中，常常能碰到对节拍-节奏的各种誤解；有人把它奏成：



那是由于弓的部分分配得不合理；也有仍旧用 $\frac{2}{4}$ 拍子，而把小节中最前面的两个音結合起来演奏的：



还能碰到第三种錯誤的奏法，那是比較接近三拍子，是由于弓法运用不当，把重音誤放在第三个四分音符上而产生的：



其余的各种錯誤都可以归因于第一音的縮短（在上述各例中，我們故意省略附点，而用休止符来代替）．

要演奏得不失真，唯一的可能方法是：运用譜上原来所写的弓法而不要用連綫把音連結起来，充分奏出附点音符的应有时值，合理分配用弓較少的部分．

352 Grave ♪. = 112 塔涅耶夫：《前奏曲》，作品28

小提琴

鋼琴

f *dolce*

mf

p

格拉祖諾夫：《协奏曲》

353 Allegro

grazioso

cresc.

mf *p*

21462

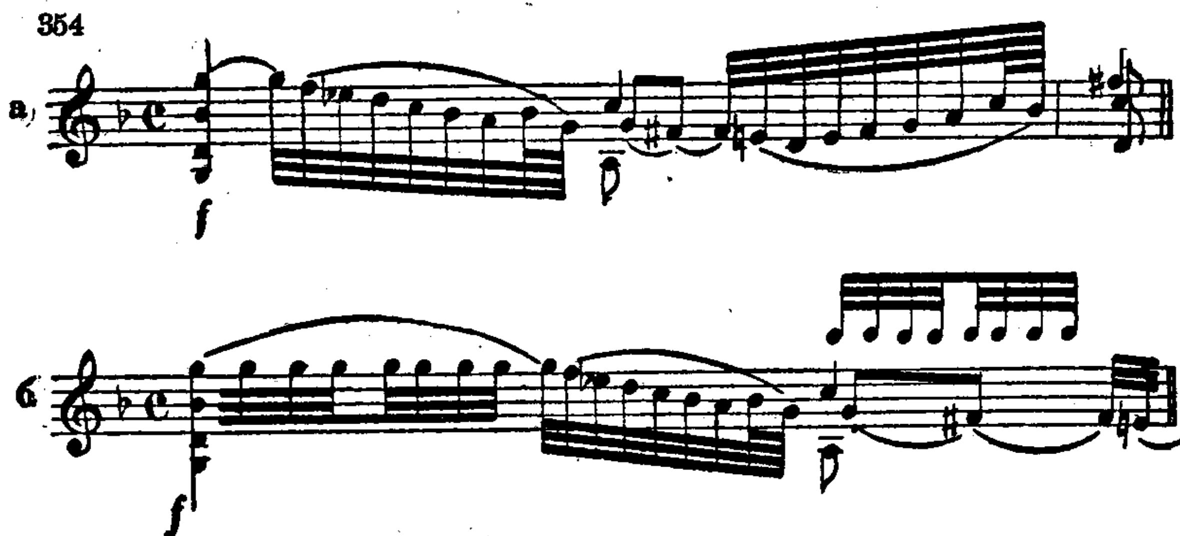
quasi Allegretto

一八 节奏和小节的大小

乐譜上对音符时值的描画方式是值得我們注意的. 这一点在初期訓練中特別重要.正因为如此,我們对于教学上所采用的版本中的乐譜的描画方式应該更加予以重視.

有时为了"节約"关系,时值大的音在乐譜上占据的地位很小.

巴赫:《第一奏鳴曲》慢板乐章



在有的版本中,第一小节是印成(a)那样的. 和弦与后面的三十二分音符之間的距离很小,因此学生用眼睛很快掠过这个距离时,往往拉不足和弦的应有时值.后面的音組在时值上与和弦相等,应該完全相当于一个四分音符, 虽然它在譜上所占的地位远比同样一个四分音符多(б).

以巴赫的《咏叹調》(維尔海尔米改編的)为例, 把提琴譜和鋼琴譜里第一个音 E ($\frac{4}{4}$)所占的地位加以比較,然后再比較提琴譜上第一小节和第二小节的長度, 那末就可以明白为什么学生在熟悉作品以及在家反复練习的时候,缺少节奏的基础,对小节中八个八分音符或八个

平均的音步的律动，也缺少正确观念．而所謂节奏，不仅是对律动的一种概念，也是对律动的一种明确的感覚．在上面所举的例子里，由于譜上所看到的进行和感覚到的进行并不密切地相符合，因此这种明确的感覚遭到破坏或者根本沒有．

为了教学上的目标，小提琴譜上的小节中如有时值很大的音，就应該写出鋼琴譜中伴奏这小节的声部，那末才可能使这些音具有內容，否则它們在学生的心目中是毫无內容、不可理解、"枯燥无味的"．



小节在大小和篇幅上的外在的对比也能引起学生对重要或不太重要的現象的相应的态度．



一九　演奏中节奏的不均匀

除了前面各章中所提到的学生常犯的許多錯誤的例子以外，我們还应該指出另一些在教学和演奏实踐中同样常見的节拍-节奏方面的不良現象．

这主要是进行的不均匀，有时甚至和应有标准出入很大；这种不均匀表現在速度的加快上，在比較少見的情形下也有表現在速度的延緩上的，那是由于学生对音乐的节拍沒有把握，缺乏“控制的因素”，不能得心应手而引起的.

1)这一点首先表現在重复的音組、动机和乐句中：

357 莫扎特-克来斯勒：《回旋曲》



从有＋字記号处开始，就奏得比开端处快；而在重复时，則普遍加快.

2)在模进中，特别是在下行的模进中，最显明的是手指从把位上不由自主地、不能遏制地“滑滚下来”，縮短用弓的部分（由于肌肉因紧張而縮短）以及速度的不断加快.

358 門德尔松：《协奏曲》第一乐章



而且这种現象发生在用 p 重复这一模进的时候，不仅影响到音的減弱，也影响到用弓的部分縮短得不成比例，并且主要影响到指力的減弱，从而使演奏不够稳定.

3)在維尼阿夫斯基的《第二协奏曲》（D 小調）的最后乐章中——Alla Zingara：

359 維尼阿夫斯基:《D小調协奏曲》第三乐章

Allegro moderato

小提琴

鋼琴

最初,拉小提琴的人每次在十六分休止符之后,总是把最前面的三个十六分音符很快拉过,唯恐落后于鋼琴声部中的搏动均衡的八分音符.拉小提琴的人并不常常了解这一短短的休止符在和十六分音符的对比下的真正时值.这个休止符使拉琴的人失去正确的节奏感觉,这样他就无法找到必要的支持,而在同一小节的第二个四分音上他就有了这样的支持:

360



此外，拉琴的人对小提琴声部第四小节中的二分音符漠不关心，因而也造成类似的缺点．这个小节的节奏基础是由鋼琴支持的．对这点不加应有的注意，不听“别人”所奏的声部，拉琴的人就不能把自已的速度和伴奏相配合．

最后乐章的第一主题的发展部分是值得特别加以注意的，这一主题在小提琴声部中从头至尾由十六分音符構成；而鋼琴声部的切分音是和小提琴声部的节奏相抵触的：

361

小提琴

fp *saltando*

鋼琴

p

在这里，需要很大的自制力才不致越拉越快而最后陷入无法演奏的速度．这一点是完全可能做到的，只要走阻力最大的路，并且在練习时运用匀調的、漸进的延緩速度的方法 —— ritardando，要做到这一点，后面每八个小节应該用稍慢的速度奏出．拉小提琴的人应該有这样的感覚：好象在以自己的速度来抑制他的合奏者，合奏者似乎是在越拉越快．实际上，速度并不真正減慢，但是拉琴的人由于这样而能用开端处的速度維持下去，并且把上述片段匀整地演奏到底．在这种情形下，用节拍机檢查一下演奏的稳定性是很恰当的．

在1)和2)两节所引各例中，充斥着类似的学习方法.

4)在維尼阿夫斯基的《諧謔曲-塔蘭泰拉舞曲》的第四小节中和《A小調練习曲》(克萊斯勒編)的第八小节中都有外形为♩·的占时半小节的音符(参閱图譜324). 这些音通常都是不拉足的，由于这样，后面的几組小节便拉得比較快些，直到最后，拉小提琴的人进入异常困难的极快的速度，因而觉得非改变进行的速度不可；至于在什么地方改变和如何改变，当他不完全理解結束处的这些音符作为音乐目标、作为“支持”、作为换气的依据和起指导作用的一种方法的这許多意义时，他是既不能肯定，也无法做到的. 如果按应有方式加以拉足，它們也可以成为“控制的因素”.

在下例中，对持續的音往往注意不够：



5)在莫扎特的《回旋曲》的小提琴声部里，第八、第十六小节以及輪流出現的四小节的末尾中，都有八分休止符. 假如把它改用管乐器奏出(長笛、單簧管、双簧管)，或者改由花腔唱出，那末这些短的休止大概是用来换气的，这样，繼續吹或繼續唱下去在生理上才是可能的. 但是对小提琴而言，这一休止既沒有生理的、也沒有技术的、更沒有音乐的价值；因而拉小提琴的人并不加以应有的重視.

在这休止中，彈鋼琴的人彈奏低声部的八分音符，而拉小提琴的人不听完这个八分音符，也不等它奏完，甚至还沒有到时候，小提琴就提前出現了，而且不維持休止的应有長度，也就是說，縮短这一个小节，而开始逐渐加快速度，忘記乐譜头上所記的最主要的指示—Allegretto，

这是沒有任何借口可以把它变成 Perpetuum Mobile 的.类似的处理乐曲的方法,足以証明演奏者根本不了解作品的风格,这是一种非常大的錯誤.

6)均衡律动的另一种破坏是:一部分音持續并且延長,而另一部分加快并且縮短,而且这些变化和动盪的現象也发生在同等时値的音上:

363　　塔蒂尼:《奏鳴曲》《魔鬼的顫音》



拉小提琴的人傾向于縮短顫音后面那些偶数的十六分音符,这是由于过分着重顫音,怕来不及把它們奏完和担心这些顫音拉不出来所造成的.这种顧虑往往是下意識的,而且絕非故意打算如此,但結果动机获得下面的形式:

364



为了改正这种錯誤,首先应該暫时不用連弓奏法,不奏顫音,而用分弓奏法来拉这一段,傾听匀整的十六分音的律动和長度;然后繼續用分弓,在应加顫音的地方拉出顫音.这样就很显然:演奏顫音时手指不应始終按在弦上,而应該尽快从弦上拿下来,那就是說,縮短顫音的时値.右手的匀整而独立的动作比任何东西都能更好并且更正确地指出在这地方应該如何演奏时値相等的音.在上述各种輔助方法之后,应該用譜中所示的弓法(两个音的連音奏法)来練习这一片段,模仿用分弓奏出的音的匀整的交替出現.下例把并非轉調或者新的和声的構成部分的音加以錯誤的夸張:

365 Rondo

貝多芬:《协奏曲》第三乐章

小提琴

鋼琴

7)对伴奏小提琴的鋼琴彈奏者来說，也可以指出他的演奏不够匀整的缺点.

貝多芬:《协奏曲》第一乐章

366

小提琴

鋼琴

pp

这里，主题由乐队奏出，而不是由独奏者奏出，但鋼琴伴奏者并不常常把第二和第四小节中的全音符的时值充分彈足，换言之，第二和第四小节的时間上的長度不等于第一和第三小节的長度。

象这样持續得不够久的現象在下面的全奏中，非常显明：

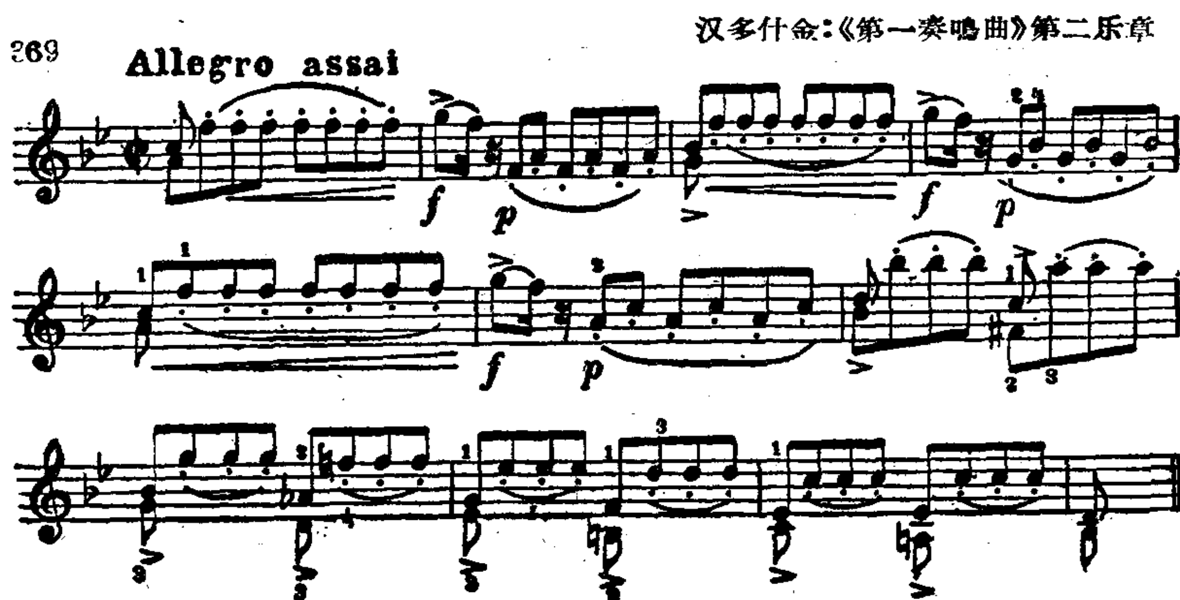
367

鋼琴

在这个例子中，一般人很少把休止符維持作曲者所指示的肯定而正确的長度，这种長度是不可能用别的东西来代替的：



在演奏二拍子的节拍时，演奏者常常会不由自主地越拉越快。这种現象我們可以用下面的方法改正：暫时改用更小的基本單位或者用四个四分音符来代替小节中的两拍——两个二分音符，也就是說改用四拍，这样可以获得比較正确和稳定的进行：



8)例如在演奏格拉祖諾夫的协奏曲时，展开部中从数字 20 处的乐队全奏直到和弦的三連音为止，有一种缺乏"控制的因素"的感覚。

对于造成这一段里的挫折和不穩定的基本原因，我們在第二十章（論休止）里將加以更詳細的說明；这里我們只說明习用惯例的另一方面；按照这种慣例，这一展开部的速度大大地加快，也不顧作者的正确

指示:M.M.=112.

这地方,鋼琴伴奏使"控制的因素"的作用減弱,鋼琴伴奏好象用每一拍的第二个八分音符上的和弦来催促拉小提琴的人；然后用持續音上的重音以及第一主題的出現使得拉小提琴的人茫然不知所措.

这一切使演奏者在仔細而充分奏出乐譜內容和力度結構时失却必要的"支持".

370　　格拉祖諾夫:《协奏曲》

小提琴

鋼琴

最后一点(力度結構)也不是常常受人注意的,虽然在格拉祖諾夫的作品中,力度起着最重要的作用,而且这位作曲家在亲自指揮演出自己的作品时,对于遵守力度記号非常謹愼、严格.

9)乐曲上标明的速度及其特性并沒有常常被用来作为支持进一步提高演奏效果的因素,例如在貝多芬的协奏曲中:

371　　貝多芬:《協奏曲》第一乐章

鋼琴

同样,在別的情形下,由于不遵守正确的、前面已經指出过的节拍而破坏了速度:



（括号中的八分音符上的重音記号說明右手在每个八分音符上的特殊而独立的动作.）

在最初两小节中，以八分音符居多，八分音符成为諧謔曲性質的最后乐章的基本脈搏. 在第三小节中，新的音組建筑在这些八分音符上，并且絲毫不爽地完全与这些八分音符相吻合. 在这种节奏配备的后面，匀整地奏出完全由十六分音符構成的第四小节似乎并不困难. 可是速度的最突出的破坏往往就发生在这地方，表現在毫无根据的加快中；而且整个乐章都如此.

这种情形有着双重的起因. 第一个原因在于把注意力放錯了地方：拉小提琴的人不仔細研究最初四小节，也不領会伴奏主題的八分音符的匀整而不間断的搏动，而只注意譜上的 alla breve（"倍快"），以及譜表上方記的 Allegro molto vivace，他被这些指示所惑，就用极快极快的速度拉出来.

第二个原因更加加快了第四小节的演奏速度，在用連音奏法的时候，左手的手指失去右手的节奏和弓法等方面的支持，因而不能掌握原有的速度.

把这一小节（第四小节）和别的小节均衡起来，在用分弓奏法学习以后，是可以做到的.

在整个乐章中，重复这一主題的时候，也应該这样处理.

10)把練习曲中或乐曲中技术上比較容易的地方的速度加快，在学生自习的时候以及在教室中学习的时候，这是一种最普遍的风气，时值大的音符奏得特别草率，或者沒有拉足应有的長度，或者根本就忽略过去.那种有害的习惯也就是从这里产生的；此后在他的演奏中，随时会显現出这种坏习惯来，甚至到拉得巳有一定成績的时候，还不能摆脫——具体表現在节奏的不稳定和演奏缺乏良好的表情和音响效果上.

在这里，我們提一提下面的那种情况，并不是多余的：当速度加快或演奏某些勉强掌握的艰难部分的时候，常常能发現肌肉的紧張逐漸增加，表現在用左肩压紧提琴，用大拇指和食指夾紧琴頸，甚至呼吸急促而不規律等等.

11)在遇到某些音組的律动按图表上的节拍-节奏次序而变得逐漸頻繁时：

873 Andante sostenuto ♩. 63　　哈恰土良：《協奏曲》第二乐章

ff

poco rit.

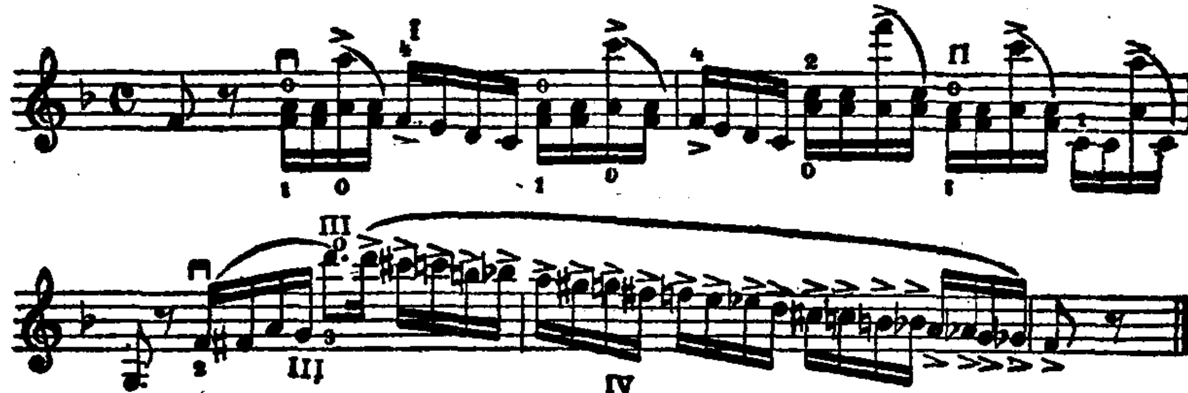
拉小提琴的人傾向于把基本單位（$\frac{1}{4}$）也加快，这是多余的，因为作曲者已經用正确的艺术方法完成了发展律动这一任务，而这样是完全足够了；企图超出作曲者的意图，其結果往往使得这一段的陈述变成很混乱，并且使音响变得更糟.

12)各种各样的技术上的困难也必然会引起节奏的不稳定.这种困

难的形式甚至在有限的長度內也是层出不穷.困难的种类愈多,演奏就愈不稳定,愈不均匀. 为了避免这种情形,必須分别掌握各种形式的困难,使之合乎节奏的标准,然后用漸进的方法逐步將不同的困难結合起来(先是两种,后来是三种以至更多的困难),以达到完整而节奏有規律的演奏.

讓我們拿維尼阿夫斯基的《第二协奏曲》的第一乐章中的四小节作为例子:

374　　維尼阿夫斯基:《D小調協奏曲》第一乐章



1.在第一小节中, 在三根弦上奏出的第二和第四个四分音符非常呆滯而有些拖泥帶水, 在第三个四分音符上的下行的四个組成的音又較快地"一滑而过".

2.在第二小节中的第二、第三、第四个四分音符上重新又把这些破碎的和弦結構奏得呆滯,和第一小节中相同.

3.在第三小节中,延長第三个四分音符上的D音,然后用快得不相称的速度奏出半音音阶.

这种不守任何法則的演奏,决非作曲者所預期的.譜上也沒有任何类似的指示.

上文所提到的不一致,可以用本节开端处所指出的方法加以調整:各种形式的困难逐一加以練习克服, 再逐步把技术阻碍和困难都已克

服的各小节統一起来.

改正法:首先用分弓奏法拉完这一整段,这时就可以在指出的各个地方檢查出基本的違反勻整进行的程度. 这样的檢查可以确定学习的方針.

每个四分音符上,然后是每半小节上的輔助的"支持重音"是开始学习时的一种輔助性質的控制,也能帮助获得正确的节奏.

13)如果事先对某一乐曲的速度毫无所知,而到演奏时才去探索,那就必然会引起显著的速度上的不穩定,或者节拍-节奏的歪曲.

14)減慢(这里不是指音乐上的減慢,而是屬于有缺点的那一种,上面所引的加快的例子也屬于这一类)的情形比較少見;減慢通常发生在練习曲、乐曲等的技术困难的地方,在这些地方,即使极少的一段时間,也应該"爭取"而不放过,以便从困难中找到出路.在这些情形下,学生应該克服那种有害的自欺欺人的想法——覚得自己似乎把整个練习曲都保持原有的速度. 实际上,在同一个地方,大部分时間都发生逼不得已的減慢.在这里就应該决定一下:用怎么样的速度才能流暢地、中途沒有任何停頓地奏出这些小节. 这样一种力能胜任的速度就应該拿来用作乐曲的基本速度,因为只有它可以用作确定整个乐曲或練习曲的速度时的一个共同的标准.

学生心中对律动的准确尺度有沒有底,可以从他的演奏中看出来,例如演奏巴赫的《第三組曲》中E大調前奏曲时:

往往在开头就用非常快的速度,一下子就变得无法胜任,因此不得不用 poco a poco ritenuto. 这种自欺欺人的情形之所以产生,其原因在于学生对复調乐曲的本質不加以深思熟慮.在复調乐曲中,最重要而突出的因素是表情丰富的声部进行,而不是練习曲形式的一連串"純技巧的"十六分音符.

二〇 休 止

如果我們在音及音組的演奏中能指出那么多由于不重視乐譜上的指示和記号而产生的錯誤，那末休止中的錯誤更可以想象了，因为大家对休止符在音乐上的价值通常都估計不足，認为只是用以說明一定时間里的动作的停頓.这种低估休止符意义的习慣，早在初等教育时期就已养成，学生从小沒有人教他对这一音乐符号加以必要的注意.

在我教导幼年学生的教学实踐的初期，我碰到一个六岁的学生，他对休止符的意义的了解，是一般幼年学生所少有的.我想对这个非常敏感而有音乐才賦的小孩子解釋：音乐上的休止符作为音响的对照，究竟是怎么一回事；我的解釋完全不能使他滿意，他期望我能更明确、詳尽无遺、使人信服地說出它的特性；后来他自己找到了这个問題的解答，而这一解答是很值得注意的.

有一次，他母亲要到特列吉雅科夫斯卡亚画廊去，但由于家里沒有人照料孩子，她就帶着他一起去.在画廊里，她引他注意一些象他这样年龄的孩子最容易了解的图画．可是他却偶然注意到那个“易怒的姑母”．那是列宾的《女管家索菲亚》．他停下来，对这幅画注視了很久……下一次上課的时候，在照例叙述自己碰到的事情以及經他用丰富幻想渲染过的“生动事件”时，他羞澀地提到这一樁事．最后出乎意外，我发現这孩子对这幅画的理解是这样的：“窗外面吊死了許多穷人，”他激动地說，“他們虽然沒有出声，可是告訴了我們許多可怕的事情；这……就是休止……”

通过这一事实，我的幼年学生实际上給了我这样一个沒有經驗的指导者以一个教訓：我們应該能用比較具体生动的方法来向学生解釋

作品的內容及其細节，而不应該用那么神秘抽象的口吻.

这里我們不准备指出所有形形色色的对待休止的态度方面的錯誤情形.休止符正象音符一样有着主要的、音乐的內容:休止符作为內在的、未經表示出来的心情和感受的反映，是很富表情意义，并且是很重要的.因此，重要的一点并不是把任何时值的休止符加以形式地計数，而是用有原則性的态度来对待它.

沙里亚平把休止用成非常有力的表情手法，而且用得令人叹服.

沙里亚平的休止沒有例外地引起听众的紧張的期待——这位有力的人物是怎样把內在的、玄秘的、充滿罕有的感染力的感情表达出来的。

这是运用得出神入化的休止，使人永远不会忘記；在譜上，并沒有任何特別标志，这完全是艺术家的天才的創造.这是休止在艺术手法上的一种体現，这是休止对听众的一种感化.

为了某种目的而利用休止符对演奏者的心理影响，这一点是可能做到的，甚至是必要的.我們前面引自格拉祖諾夫的协奏曲展开部数字20处的例子也可用以証明这一点(参閱第十九章)，我們已經指出过許多使演奏者对这一段音乐的困难产生夸大看法的緣故.

演奏的失敗和不能获得平衡，除了上述的原因外，这里我們应該指出屬于心理方面的一个主要原因.就这个例子来說，有一种非常典型的情形，那就是对休止符的意义估計不足，对于把休止符用作从一段音乐过渡到另一段內容和性质完全相反的音乐的津梁，这一层意义也不够重視.在家練习时，如果把它作为一个独立的片段，或者紧跟在"行板乐章"之后(沒有全奏)單独加以奏出，这一展开部几乎可以毫无停頓地一气奏完；在教室內有鋼琴伴奏时，或在預演时，拉小提琴者在全奏中已經开始感到不便.这一休止把他的紧張的演奏情緒破坏无遺.

我們在处理这一休止时，必須非常小心，在学习这个休止时，在“行板乐章”結束以后应該竭力保持自己的演奏情緒；应該記住：这里結束的只是协奏曲的一部分，而不是整个演出．

在“行板乐章”末尾用撥絃奏法奏出几个和絃以后，应該把休止符从很短的長度扩展到应有的时值，想象自己在参加乐队全奏演出；或者用更好的办法：在小提琴上奏出或嘴里唱出全奏部分，直到自己的声部出现为止．这种方法能培养演奏者的主动性，使他对整个乐曲进行的轉移有一个必要的、集中而准备有素的情緒和能力来应付；因为在这种情形下，对小提琴演奏者来說，展开部作为音乐素材的一个完整的陈述，是从乐队的全奏开始的，而独奏部分是全奏部分发展中的必然的引伸．照这样学习的話，冗長的間歇才会有充实的內容，而且演奏者也会自然而然地体会和感覺到它是音乐素材和內容的一个構成部分．

这样，休止必須用作繼續并恢复中断了的演奏和布局的一个依据和准备，或者作为演奏时轉变作风而换用新风格的基础．后者在变奏曲形式的作品中显得特别典型，例如：

貝多芬小提琴、鋼琴合奏的《第九奏鳴曲》中的Andante con Variazioni．

塔涅耶夫的《协奏組曲》，主題和变奏．这里面，短暫的間断用得非常恰当；它标誌着一个乐思的結束而轉入另一新的乐思，或轉入用另一种方式陈述的經过变奏的主題．演奏者根据自己的口味決定各种情形下所用的間断的長度．但演奏时消耗精力的多少和表情的深度決定他为下一段的动作（变奏）需要儲藏多少“呼吸”．

当然，分碎和割裂作品的完整性是不許可的，以免把作品弄得支离破碎．这里，各段变奏的內在統一是极端重要的；在学习中，統一各段变奏而又最能保持乐曲精神的技巧，必須下很大努力才能获得．

在長的休止中，在乐曲的开端，例如在貝多芬、莫扎特及其他古典作家的协奏曲的乐队全奏里，即連某些經驗丰富的小提琴家往往也在自己的声部出現以前，参加在全奏內演奏第一小提琴的某些部分，作为演奏独奏声部的准备，仿佛借以檢查自己的情緒，使自己更加全神貫注在这一乐曲中.

看到艺术家在休止以后，加入演奏之前是怎样动員自己，以便准备有素地进而演奏下面的部分，我們可以得出这样的結論：不論是从音乐或是从技术方面来說，休止决不能是沒有用处或者沒有內容的：

375　　莫扎特-克萊斯勒《回旋曲》

小提琴

鋼琴

cresc.

pp

II dim.

p

376 Allegro vivace ♩. 88 哈恰士良:《协奏曲》第三乐章

795

小提琴

鋼琴

377 Allegro ♩=192 李沃夫:《第一隨想曲》

小提琴

鋼琴

事实上在例377中,这些短的休止在时值上所占的时間,足够在拉完休止符前面一个音以后,"截断"上弓;因此,并不需要特别計算休止的長短,只要休止符后面的弱起小节(三个八分音符)不过早地奏出,那就是說,一定要等到鋼琴在第二个四分音符上的和絃奏出以后.

378 貝多芬:《协奏曲》第一乐章

小提琴

这里的十六分休止符可以說是有技术作用的,因为有了这些休止符,才有足够的时間把弓从下面一絃换到高五度的絃上去.但在音乐的朗誦性方面,这种休止符有些象迅速的飽吸一口气,以便发出下一个休止符之前的許多十六分音符.

在格拉祖諾夫的协奏曲的华采乐段后面,有轉向A 大調最后乐章

的轉调进行．小提琴声部中用C大調和絃、減三和絃、升C小調和絃的三段音乐相繼出現，其中隔有不同長度的間歇，而在休止时有定音鼓的持續屬音为襯托．这些休止都很重要而且富有表情意义，但是学生一直对它們的作用不够重視，并且在学习过程中把这三段音乐不加任何間断地一气拉完，这样再要照要求那样把間歇一一表現出来，就非常难演奏了：



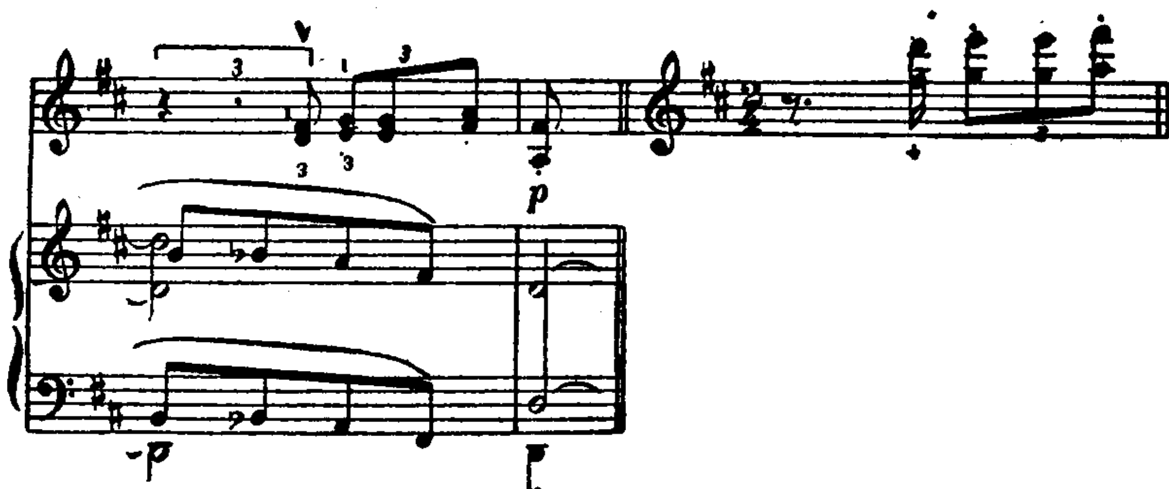
在勃拉姆斯的协奏曲的第三乐章末尾，在下行的、漸弱的、由三連音組成的主題进行中，杂有一些休止；这些休止也就是这个主題的特征，应該正确地表現出来．三連音中的第一个音不应該和鋼琴声部的第二个八分音符同时出現，而它的时值也不应該短得象十六分音符那样：

Allegro giocoso, ma non troppo vivace　　勃拉姆斯：《协奏曲》第三乐章

380

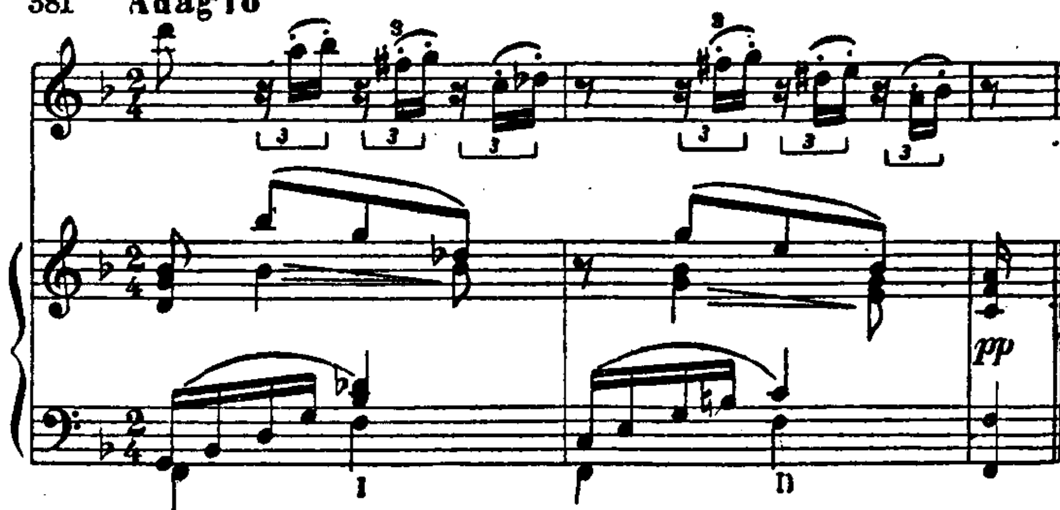
小提琴

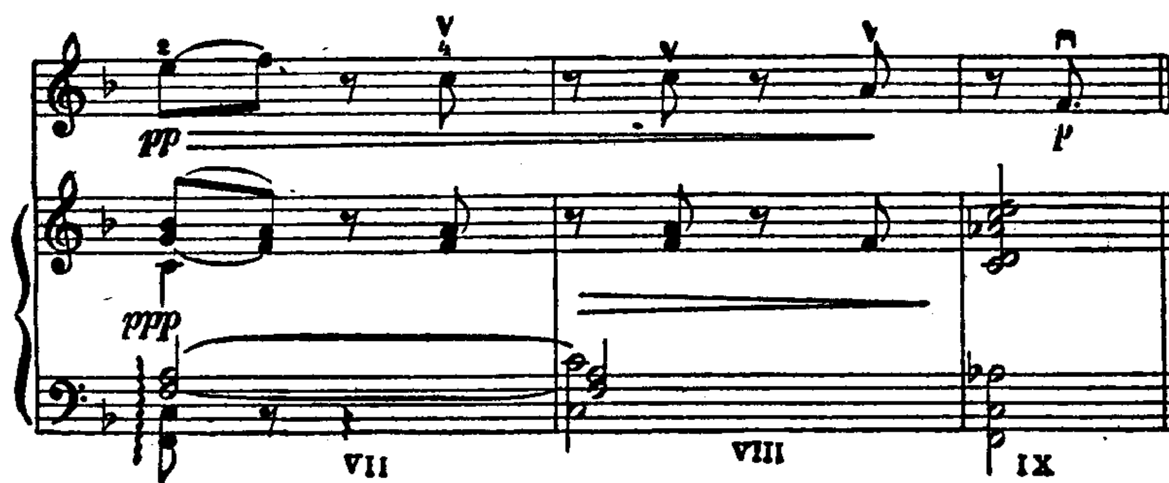
鋼琴



十六分和八分休止符給人一种喘息的印象

勃拉姆斯:《协奏曲》第二乐章





382

贝多芬：《第十首四重奏》第一乐章

第一小提琴

大提琴



383

贝多芬：《第十三首四重奏》卡伐蒂那

小提琴

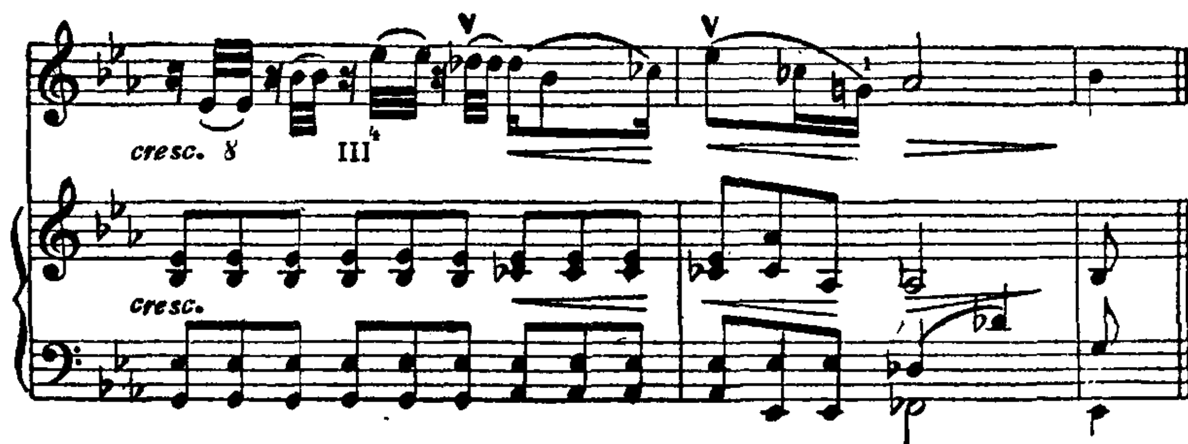
鋼琴

pp

II

III

p



全 体 休 止

在各种重奏曲中，从二重奏直到管絃乐曲和歌剧，往往不仅一种乐器或一組乐器而是整个重奏团或乐队同时停頓下来，这种情形叫作“全体休止”。



这种“集体”停頓作为艺术的表現手法也是必須的，但須演奏得非常整齐．在乐队中，指揮是組織中心，他的意图只有在停頓这一手法用得合乎艺术要求而不只是形式上的数拍子的时候，才能使演奏者和听众信服．室內乐重奏就更为复杂，它是由总譜的內容統一的一个完整的有机体，而不是由各不相关的分譜拼湊而成的；因此，乐曲中的停頓应該表現得和音响同样富有艺术性：

Meno mosso moderato

第一小提琴

第二小提琴

中提琴

大提琴

f *dim.*

poco a poco sempre più allegro ed accelerando il tempo

p più *p*

Allegro molto e con brio

pp *pf*

在最后一例中，有着一个少見的漸快与漸弱(forte,diminuendo, piano, piú piano, 和 pianissimo) 的配合，持續到二十二个小节之久.而这种进行不断被冗長的休止符(按速度的发展而逐漸減短)所割裂，重奏团在表現这些进行时是相当困难的，因为在这一情形下会碰到双重矛盾的現象:(1)音响和无声之間的矛盾，(2)速度的加快、发展，換言之，速度突进，同时却要音响減低、減弱(目标愈加接近，而音响却愈去愈远).

二一 句 逗

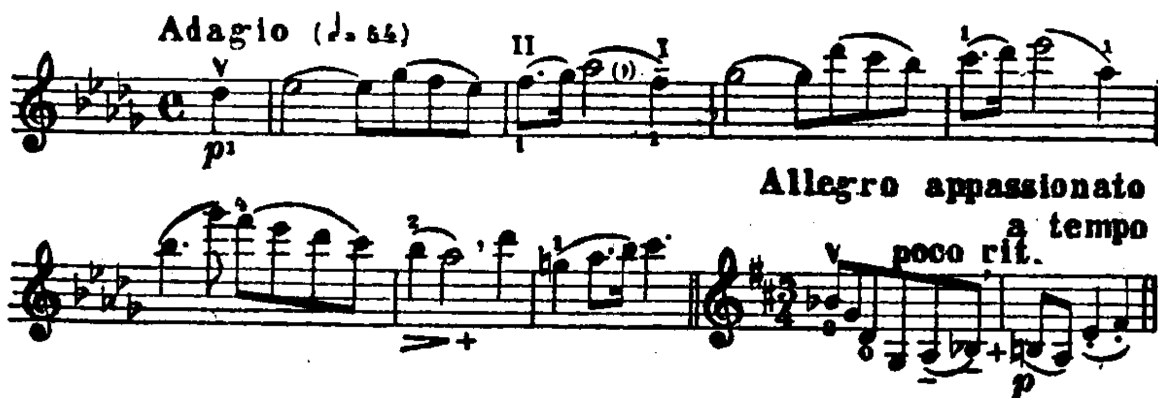
我們在上一章里，討論了所有声部共有的各种長度的全体休止.它們所占的时間可能是非常短促的，并且类似所謂"微頓"(換气休止)，后者持續的时間很有限，在外表和內容上都和換气相似.句逗比奏出来的休止較短而更富含蓄.就其意义来說，它們并不是乐思叙述中的标点符号(句号或分号之类)，它們的任务是用換气和最短的停歇(必須不妨碍乐思的进行)把演奏的內容加以非常微細而不显著的分割，音的末尾有"漸弱"，要是沒有它，演奏就不可能富表情，就象詩句朗誦那样.就技术意义来講，应用句逗是适当的:对拉小提琴的人来說，可以使重复出現的各音奏得段落分明，奏出重音，縮短弓法;对奏管乐器的人来說，正如对歌唱者的情形那样，是为了換气，但須在乐曲內容和乐句有这样要求的时候才能用.在音乐意义上講，句逗也是必不可缺的.这样的句逗不应該故意加以夸大，不应該讓听众感觉到它是一种手法，一种有計数作用、將旋律綫截成小段的手法.

在某些乐曲中，我們碰到作曲家用"／"(或垂直綫)或","(逗号)等标記来表示句逗.

386　　美特涅尔:《C大调坎佐那》,作品43



李亚浦諾夫《协奏曲》,作品61



在最后一例中,句逗把进行和主题稍稍加以分开,并用这些来指出主题的开始.有时也碰得到所謂"技术性的"句逗,演奏者把它用作克服困难的准备:

387　　格拉祖諾夫:《协奏曲》



在这个地方,句逗是完全不适当的,因为它在上行乐段还沒有到結束的时候,就把这乐段打断,急剧地把八分和十六分音符分开;实际上应該是:

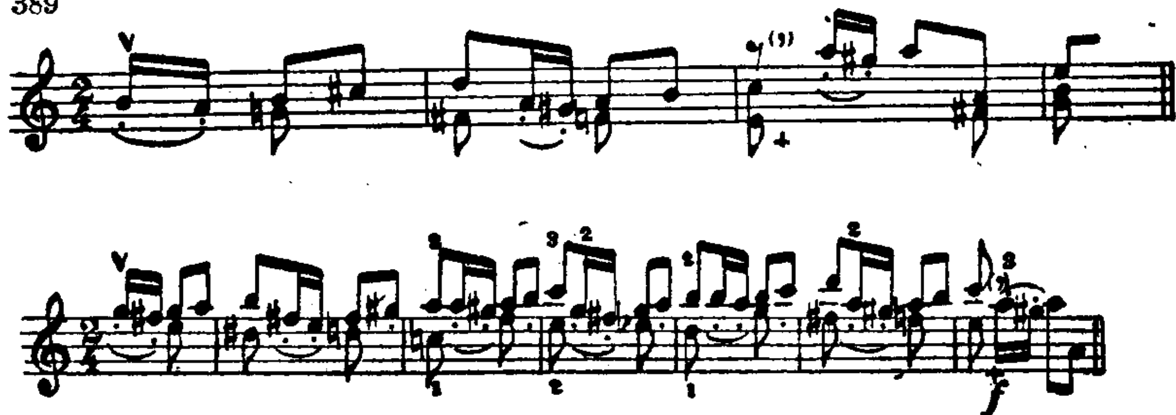
388



句逗可以应用在赋格曲中，以便更富表情地强調間句后面的整个完整的主題的开端，在間句中，主題被割裂成断片而加以运用：

巴赫：《A小調賦格曲》

389



也可以把句逗用来使和絃与双音后面的主題性質的單音有可能获得更好的音响效果：

390



此外，句逗也可用作短暫的休息，也可用作支持；这一点在演奏象賦格曲那样复杂而艰难的乐曲时，是很重要的.

在划分乐曲的主要部分时，尤其是复調乐曲中，句逗具有更大的意义，并可稍稍延長；例如在同一首賦格曲中用轉位形式出現的主題前面：

391

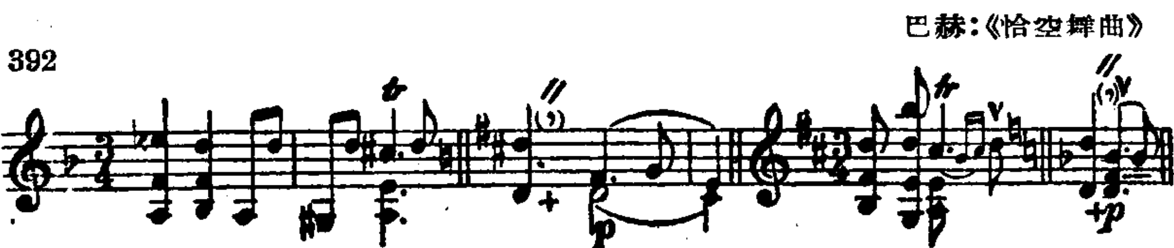


这种具有較大意义的句逗在某些版本中，用两根平行綫//表示.巴

赫的《恰空舞曲》里可能也有这种句逗，按照調号来明确《恰空舞曲》的主要部分.

上文所述的句逗在这两种情形下（特别是第一种情形）是适宜的，因为在用 forte 奏完音响上很飽和的主要插句以后，应該稍歇，再用 piano 繼續奏下去，这是为了音响規律性——低弱的音的开端部分往往被前面的强音吸去，特别是在有共鳴的时候.

巴赫:《恰空舞曲》



在卡·弗萊希的版本里，詳細地列举了各种形式的句逗，以及这些句逗的广泛运用，例如在巴赫《D小調組曲》的《阿列曼德舞曲》中；固然这个例子經过这样的划分后，与其說是为了要把乐曲奏成某种形式而作的指示，毋宁說是分析乐曲的構成因素的一个显明的范例，所以它不能使我們相信，过分常用句逗是必要的.

二二 教室中的节奏学习

这里指出的节拍-节奏特点、节拍-节奏的破坏、糾正这些錯誤的各种方法，大部分是教室中的課目，因为对学生来說，教师在教学中所作的督导、观察、以及有原則性的指示、糾正和指导都是必要的.

在上課时，常常有人采用这样的方式:学生一开始交代功課，教师立刻就加以指示，学生的演奏受到了改正，个别細节被一再重复，等等. 所有这些无可避免地都引起停頓，并使演奏时常中断，由于这样，演奏

的原有速度逐漸改变，通常以減慢的情形居多，終于使演奏者的演奏冲动丧失殆尽．

在学生开始解釋功課的时候，教师如果立刻加以改正，未必就能很客观地决定学生的演奏速度是否正确、稳定．

在这个情形下，教师应該讓学生从头至尾不間断地一气拉完指定的教材，而不加以改正，这是比較合理的．教师不应过早地提出意見，应該等到指定功課拉完后再提出来，那时候才可以就整个演奏和各种細节（包括节拍-节奏在內），和学生討論．

这种方法首先不会分散学生的注意，使他能把注意力集中在完整而非支离破碎的演奏上；而教师也可以判断：究竟学生是否能胜任某种拍子的速度，学生的节奏的稳定程度以及他在演奏时的自制力等等．

此外，这种方法也能帮助学生檢查自己熟习教材的程度以及控制情緒的情况，"从第一次起"就演奏得从容不迫，沒有任何改正，这样使他具有仿佛在舞台上演奏的感覚和举止行动，提高他在家中学习时的責任感，使他把注意力集中起来，并且消除他有时把上課看作无聊事情的那种有害习惯，在上課时他完成各种指定功課和命令，但从不表現他的創作意志．由于时常停頓和指正，学生开始用他不习惯的速度，"按照定貨的要求"来演奏；这些見解当然和选材的得当与否，熟习的程度以及学生能否胜任这种速度等問題有关．

关于前面推荐的方法，康·史坦尼斯拉夫斯基写道：

"如果每演一个單位就停下来……那么內在的意向、欲望和动作就得不到惯性．我們需要慣性，是因为它能激发情感、意志、思想、想象等等．它在狹小的范圍里是无法发揮的．必須有广闊空間，远景，辽远而吸引人的目标．"（原書198頁，中譯本217頁）

学习慢拍子、节拍-节奏結構复杂的作品（巴赫：G 小調 Adagio

(慢板)，B 小調阿列曼德舞曲，A 小調 Grave (极緩)；塔涅耶夫的协奏組曲中的前奏曲等）最好用非常稳健的中庸速度. 在研究的开始，在分析时，在建立各种时值的相互关系和复杂音組之間的相互关系时，这是正确而必要的. 乐曲这一方面的問題一經掌握以后，我們必須轉向乐曲的音响內容，也必須轉向乐曲固有进行的建立.

为了追求正确的速度，学生在演奏中往往把任务完成得很形式化；这种过程往往发生在枯燥无味、很少灵感的音調中. 在这种情形下，为避免紧張，并且使演奏生动活潑，我們必須把一般的速度加快，略略超出实际的标准，并且通过这些，把外表上零零落落的东西加以內在的統一.

在速度的两极端（非常慢的以及比应有速度更快的速度）之間，能更好地感觉到乐曲的呼吸. 在进行的試驗性加快以后，应該逐漸減慢、扩大，接近"中庸之道"——这样決定正确而能够表达感情的速度.

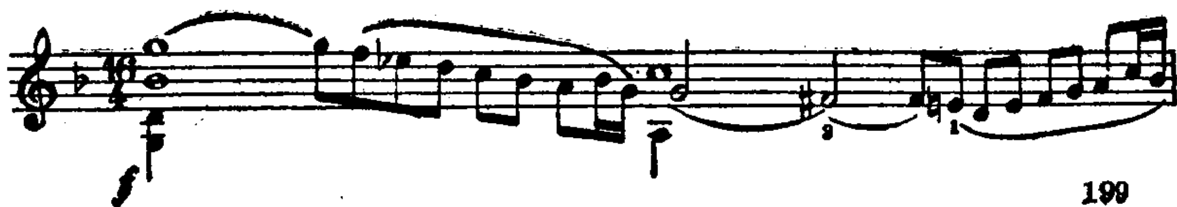
另外还有一种方法可以运用. 如果我們考虑到拉小提琴的人在演奏前"捏"手指的习慣（有时候这种习慣到了非常严重的程度，使手指极度疲倦），那末在上述情形下可以在适当程度內用这一方法作試驗：在演奏慢速度乐曲之前，先奏一首速度輕快的乐曲.

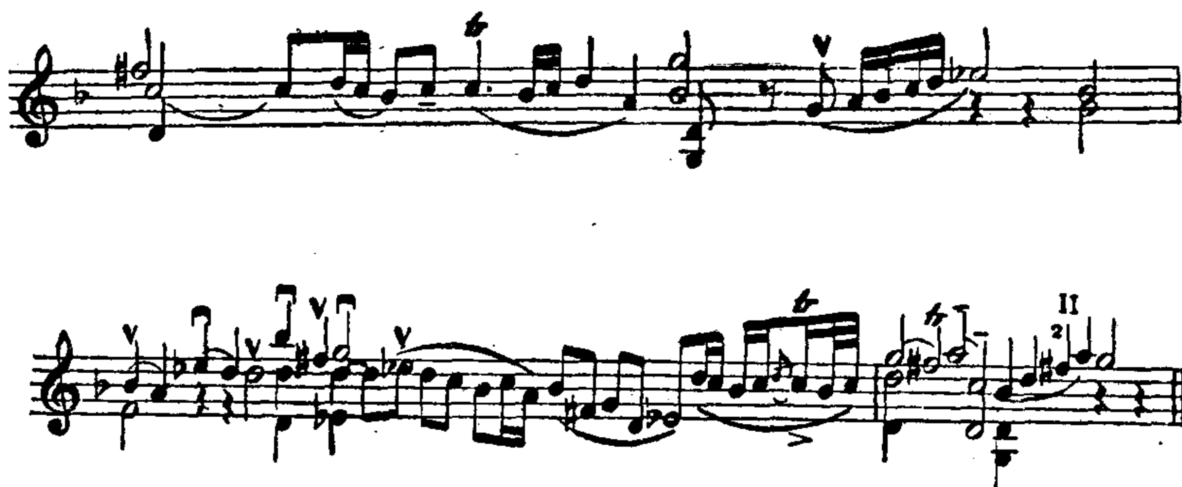
这类音乐速度方面的試驗，会使学生的演奏摆脱刻板的学习情况，有助于建立比較最为准确而生动的速度，音响也富表情，进行流暢自然，并和乐曲的精神、风格也都配合.

对于进行緩慢而含有复杂音組的乐曲，且特林教授建議用下列方法来学习：

巴赫：《第一奏鳴曲》慢板乐章

393





把节拍-节奏作了这样的变动以后，学生能更好地理解和領会实际的而非暗示的节奏單位的进行.

二三　独奏声部与伴奏

在开始和伴奏一起練习时——主要是在教室中进行的，学生听見和他所拉声部"不相干的"音乐而感覚如临异地，就显得非常慌乱而手足无措的样子.对他几乎已經練熟了的声部，他感到沒有信心；通过无数次重复不懂的地方、解釋分歧和錯誤的本質等，教师才能使他摆脱这种感覚.

这种情形的发生，由于学生对鋼琴声部的內容不熟悉，因此在后来一起預演的时候，鋼琴"妨碍"了他的演奏.

即使当学生逐漸习惯于和伴奏声部一同演奏的时候，他还是有一个相当長的时期会感到侷促不安，并且会依賴外来的影响.

由于共同練习的結果而引起的学生和伴奏者之間的互相适应往往会造成下面的情况：在遵守或違反指定速度这一問題上，伴奏者起着主动的作用，而領导独奏者．这种現象可以說是普遍的，这样无論如何

不可能促使学生表現出自己的主动性和創造性，如果伴奏者老是把他“拖”在自己的后面.这种現象的产生主要应該归咎于教員，他应該在訓練的初期养成学生把乐曲当作一个整体去体会的习慣，說明鋼琴所彈的声部并不是和他不相干的、“格格不入的”，而是为小提琴的旋律增强和声的基础，其中也貫穿着独立的声部；也說明：只有当演奏者和伴奏者共同把乐曲表現得既协調，又富独創性和灵感，并达到高水平的时候，演奏才可能产生优美的印象.

这种談話对孩子們能发生一些暫时的影响，但如果教师不能坚持这一方面的談話，不經常使学生注意鋼琴的伴奏，不对学生指出他所奏的和鋼琴声部中的两种音乐素材之間的关系，那末这些影响也会消失得无影无踪.过了若干时間以后，教师可以叫学生自己找出鋼琴声部中的典型特性，然后一同加以討論.

首先能加强对整个乐曲的視覺上的概念的一个最重要的步驟是：把小提琴的独立的声部撇在一边，只按照鋼琴声部来研究小提琴乐譜.但这种練习必須在学生基本上掌握了自己声部中各种弓法和指法等技巧以后才能开始.

如果小提琴的一行独奏譜上記有指法和弓法的記号和变化，那末一开始就按照鋼琴伴奏譜来研究乐曲也是可以的．如果学生对乐曲的整个結構有一个清楚的概念，对音乐素材的內在联系、共同性和血緣关系也能了解，并在这种对演奏具有信心的条件下作有計划的发展，那末学生就能在演奏中表現出他的独創性、信念和意志.而节奏的主动性能明确他的演奏意图和主导的意志；这种意志是这位未来演奏家的个性形成的一个决定因素.

在各級音乐学校中，伴奏者的責任是非常重大的.在把学生培养成演奏家这一件事上，伴奏者是教师最接近的合作者.經过長期而細致的

課室教育以后，在舞台上表演的时候，伴奏者是学生唯一的暗中的領导者和支持者，他密切注意学生的演出情况，并在学生情緒漸趋安定和鎮靜的条件下，讓学生开始演奏．在学生的演奏显出动盪和惊惶失措的时候，他就設法使学生的自信增强，引他轉向正确的速度，并用自己的彈奏来提醒他过去在教室中預演时所作的各种規定．

确实，有时候碰到学生演奏中的弱点，伴奏者往往会用不合适的方法来支持学生的演奏，就此养成他的一些坏习慣．

在拉長音的时候，为了"挽救"学生，使他打消怕弓不够和手抖的顧虑，伴奏者故意加快进行，例如維尔海尔米所改编的蕭邦《夜曲》中的第二小节：

394 Lento sostenuto ♪=80 蕭邦-維尔海尔米：《D小調夜曲》

小提琴

鋼琴

加快

在巴赫的《咏叹調》中，第一小节（低声部）奏得很急促，第二小节猛一下子变得慢多了：

395 巴赫-維尔海尔米：《咏叹調》

Lento

小提琴

鋼琴

或如舒柏特的《咏叹調》中，倒数第二小节的長度大大地縮短：

396 舒柏特-維尔海尔米：《咏叹調》

Adagio

小提琴

鋼琴

trem

ppp

加快

pp

鋼琴家通常把这里的震音奏得比应有的速度快一倍。

在門德尔松的协奏曲的第一乐章开端，学生不能一下子就曉得第二小节中自己应該在什么地方加入演奏，此外小提琴的八分音符和那以連續出現的八分音符为基础的鋼琴伴奏往往不能很准确地同时发出：

397 門德尔松：《协奏曲》第一乐章

Allegro molto appassionato

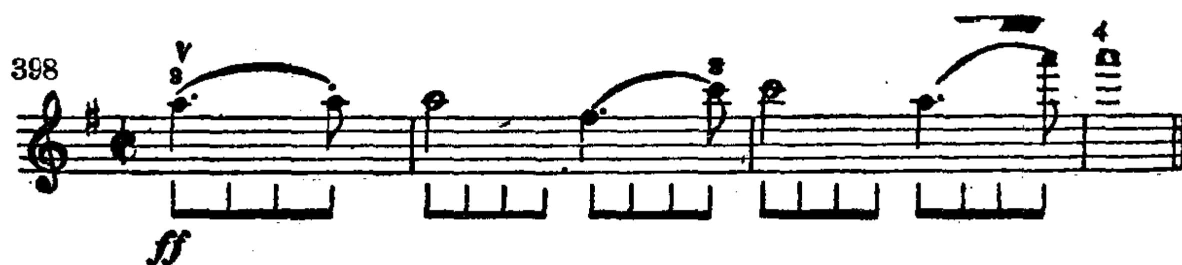
小提琴

鋼琴

p



在第二小节中，小提琴声部的第二个音B往往被奏成十六分音符，而不奏成八分音符；因此，它和这一小节中鋼琴声部的最后一个八分音符不能同时发出.在另外一些情况下，这一弱起小节中的八分音符縮短得更明显：



再往下，在第七和第九小节中：



小提琴声部中的八分音符变成十六分音符或粗俗的后倚音：



因此，这些八分音符就超出了鋼琴伴奏譜中与之同时出现的八分音符的范圍.

在格拉祖諾夫的《协奏曲》中，合奏第一頁时就遇到很大的困难，必須堅持反复練习才能克服小提琴所奏的八分音符、十六分音符和鋼琴所奏的三連音之間的矛盾；如果这种矛盾不能克服，就不可能用正确而自然的速度流暢地奏出这一协奏曲的第一主题。

为了获得良好的效果，彈鋼琴伴奏的人在練习的时候，应該較为明确地彈出四分音符在三連音中的律动，稍稍加重三連音中的第一个八分音符，这样三連音就不会那么糾纏不清地麻煩拉小提琴的人了.（参閱第400a图）.拉小提琴的人也应該在他所感覚到的由鋼琴奏出的四分音符的襯托下，及时而流暢地奏出八分音符，不要依靠鋼琴上的三連音的頻繁的搏动（小提琴声部的第二行——曲解的实例）：

400 格拉祖諾夫：《协奏曲》

Moderato

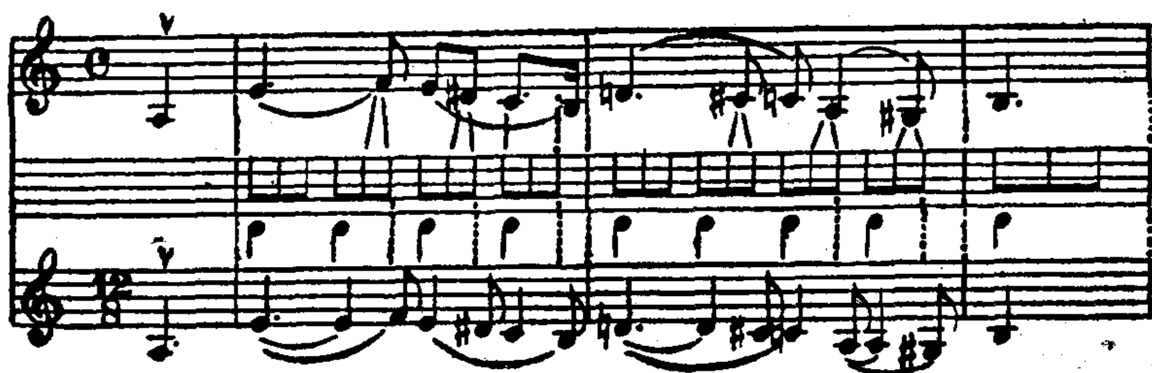
小提琴

鋼琴



进行練习时，鋼琴伴奏者准确奏出三連音中的每一个音，以便在这些單位中更准确地配合小提琴譜上的音的时值——那就是說与演奏极度联系和准确配合：

401



如果使听觉以所暗示着的四分音符律动(参閱401例中四分音符的一行)为基础，那末第一、二两行中着重指出的各音的时值关系听起来就更覺自然。

同样，在舒柏特的《咏叹調》(維尔海尔米的改編本)中，拉小提琴

的人应該更为依靠鋼琴声部中的八分音符的进行（左手部分的和絃），而不依靠他右手部分的六連音的短小音符．这一乐曲的前半部比較困难，因为在小提琴和鋼琴声部中，只有八分音符和六連音有时还能两相配合，而其他音組都是彼此抵触的，因此，要在这样錯綜复杂的节拍中把两个声部奏得配合而准确，就要花更大的工夫一起練习：

402 Adagio 舒柏特-維尔海尔米：《咏叹調》

小提琴

鋼琴

再下去如图：

小提琴和鋼琴一同練习如下图那样的补充习题对于克服这些困难是很有帮助的：

a 403 練習曲

小提琴

鋼琴

б

в

鋼琴伴奏

同上

在柴科夫斯基协奏曲第一乐章的开端处，应該使学生注意第二小节中的八分音符和第四小节中同样一个八分音符上的三連音（十六分音符）与鋼琴声部中的八分音符配合得不够准确这一問題，但在第三小节中，人們常常用八分音符来代替十六分音符的A音：

柴科夫斯基：《协奏曲》第一乐章

404 Moderato assai

小提琴 p dolce

鋼琴 p

在貝多芬协奏曲的最后乐章中，在副部的呈示后面，学生把以下的六連音的音型奏得机械而象練习曲，这样的奏法和表情不相称，和他演奏主題时所用的速度也稍微有点出入；这时主題轉由乐队奏出．拉小提琴的人应該把十六分音符奏得富有表情，宛如歌唱，使十六分音符的进行非常流暢，并用它們来支持鋼琴声部中的主題的进行．

小提琴和鋼琴在一起練习节拍錯綜复杂或相互抵触的乐段时，拉小提琴的人应該意識到自己的主导地位．

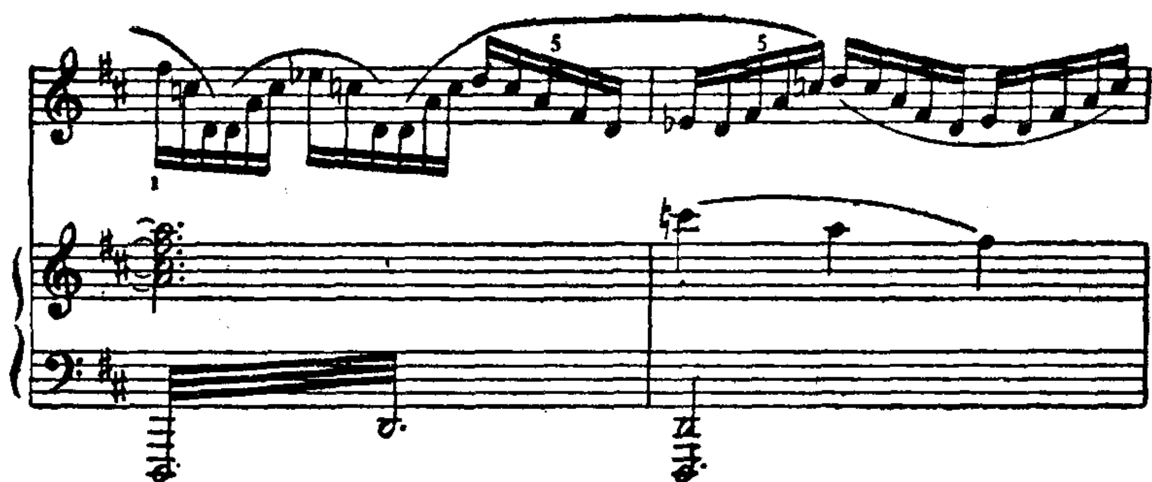
勃拉姆斯《协奏曲》第一乐章的开端可以作为一个例子．小提琴奏出的两拍子的音型和乐队奏出的三拍子的主題进行結合在一起，形成极强烈的对比；这种情形直到D大調的Pianissimo处才获得調和．

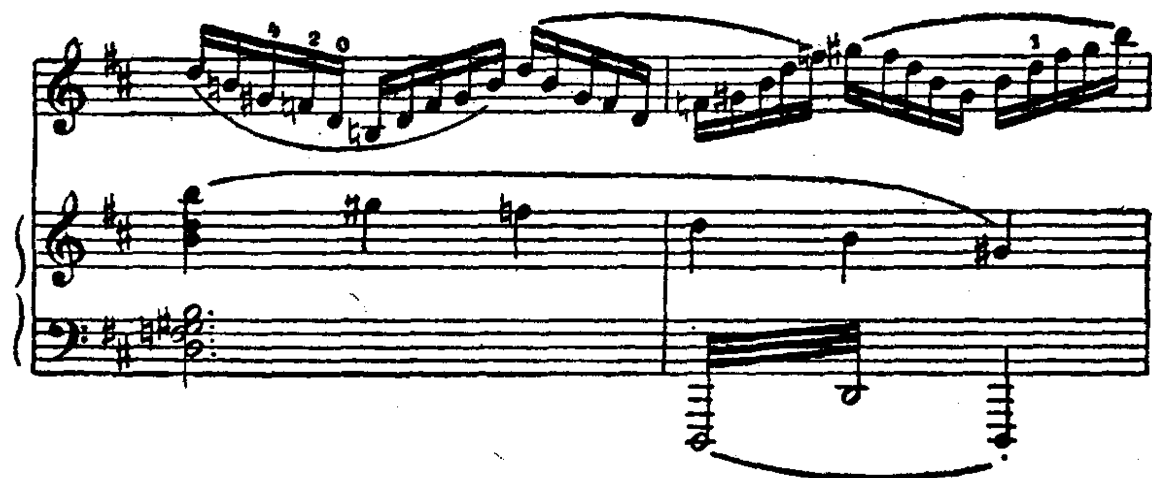
勃拉姆斯：《协奏曲》第一乐章

405

小提琴 f

鋼琴 fp pp







拉小提琴的人有下列各种可能来和主题的基本的三拍子节拍作必

要的对比：(1) 首先在每一組琶音形式的六連音的最高点上加一重音，也就是在每个四分音符上加一重音，这样有助于建立和維持这一进行的速度；(2)后面就运用連弓奏法，每一弓拉两拍；以及(3)用略略延長音值的方法来加强第五、七、九等小节中的第一音．这样，动作自如地拉出两种弓法的右手，在这里担任了指揮者的任务，賦予拉小提琴者的演奏以必要的稳定性，并且帶領着整个乐队．

在演奏切分音或近似切分音的音組时，合奏中的內在的音乐对比最为明显．西貝柳斯的《协奏曲》第二乐章中的一个片段可以作为各种艰深复杂的音組配合的一个显明例子(参閱第487图)．

这里，拉小提琴的人应該繼續在他进入以前已經建立起来的速度，同时注意主題和鋼琴声部的切分音之間的正确关系．在練习时，首先应該不用伴隨的三連音而和鋼琴一起演奏主題，然后配上三連音，把整个都奏出来．关于这一段的更詳尽的研究方法，請参閱下文(第三十一章)．

如果小提琴正好在鋼琴用琶音奏出和絃的时候进入，应該把小提琴譜表中的高音奏成鋼琴的琶音和絃的引伸和結束；两个声部之間的关系以这种形式为最适宜：

406 Tranquillo ♩=76 格拉組諾夫：《协奏曲》

小提琴

p

較好

不好

鋼琴

p

在柴科夫斯基的协奏曲最后乐章的第一主题中，小节的第二、第四个八分音符上的伴奏声部中的和弦，无論就它的乐思来講，或者就对比作用来講，也能算作切分音形式的音組．

柴科夫斯基：《协奏曲》第三乐章

407 Allegro vivacissimo ♩.=152

rit

小提琴

Tempo I

小提琴

鋼琴

为了获得这一段的节奏稳定性，暫时应用“支持重音”是必要的：在用緩慢的速度練习时，在每一个四分音符上加一“支持重音”；用輕快的速度練习时，则在每一小节的开端处加一“支持重音”．

在副部中，也还能遇到这样的音組：

柴科夫斯基：《协奏曲》第三乐章

407 a

小提琴

III-IV

鋼琴

这里每隔两小节的“支持”能使小提琴的速度不受切分和弦的不良影响.

在和鋼琴同时演奏和弦时，拉小提琴的人常常碰到不方便的地方：小提琴上的要奏得广闊的和弦大部分都有弱起小节的性質，那是因为半圓形的琴桥使小提琴不可能同时发出三个以至四个音.因此，出現在重音上的是和弦中的高音，而不是和弦的开端；可是鋼琴的和弦（不是用琶音奏出的）是和小提琴和弦內較低的两个似乎有弱起小节性質的和弦音同时彈出的，这样就引起两个声部的演奏上的不协調：

408　　戈尔德馬克：《协奏曲》第一乐章，作品28

在乐曲的开端，例如在格拉祖諾夫、拉科夫、門德尔松等人的协奏曲中，速度往往由伴奏者决定（这里是指鋼琴的短暫的出現）.这是一个

非常重要的时机，对小提琴的进入和演奏有很大帮助，但也会破坏他本来准备用的速度.

在鋼琴声部中，可能碰到这样的一些节奏型：它們規定或預示小提琴旋律进行的性质的改变，并从而指引小提琴的演奏.

409 Adagio cantabile 貝多芬：《浪漫曲》

小提琴

p

鋼琴

在这种情形下，小提琴的演奏大大地从屬于彈鋼琴的人的主动性.

經过变化的伴奏并不要求速度的改变，因为鋼琴上出現新的音型的时候，作曲者早就規定必須奏得生动活潑.

通过長期的練习，可能在合奏中获得相互間的了解. 这时，演奏者意图中任何最細微的傾向或变化都能很快地傳給合奏中的另一演奏者.

两个声部——小提琴和鋼琴——在某些乐段中（有时候在某一重要片段中），都可能具有完全独立的性質．这样使得乐曲的节拍-节奏变得极为复杂，并且使合奏变得十分困难．在这种情形下，拉小提琴的人竭力在鋼琴声部中替自己寻找“支持”，同时使自己适应其中最显著而合适的节拍：

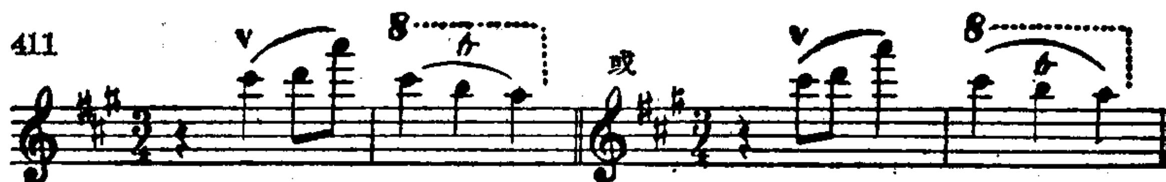
410 **Tempo di valse** 塔涅耶夫：《主题和变奏》，第三段变奏

小提琴

鋼琴

在这种情形下，限于乐譜中所有的材料是不够的；应采用节拍-节奏形式相同的練习作为补充材料．在这里，拉小提琴的人往往会把自

己的三連音奏得和伴奏部分匀整的四分音符相似.



412　　　李姆斯基-柯薩科夫：歌劇《雪女郎》中的啄敍調（改編曲）



十六分音符往往会提前和鋼琴声部中每个四分音符上的三連音中的第三音同时出現；为了克服这种倾向，拉小提琴的人应該造成相反的感覺——故意稍稍把十六分音符延迟到三連音的后面拉出：

418　　　莫斯特拉斯：《練習曲》



在演奏布麦斯特改編的蕭邦F小調練习曲的时候，节拍-节奏的結構模糊不清，因为作者原来的节拍-节奏：

414　Presto　　蕭邦-布麦斯特:《F小調練習曲》

小提琴

鋼琴

由于小提琴声部中的三連音和鋼琴声部中的扩大的三連音演奏得不够清楚明显，变成了下图的形式，这样就造成对于这一乐曲的节拍-节奏的一个复杂的概念：

415　Presto

小提琴

鋼琴

为了避免这种不正确的表现，拉小提琴的人应该稍稍把小节中的第二和第四个四分音符当作“支持”，这样就可以表达出自己声部中的

三連音的本质；彈鋼琴的人則应强調自己的第二組三連音的开端.整个来說，这样做能帮助避免把二拍子(alla breve)演奏成三拍子：



施瑪諾夫斯基的《夜曲和塔蘭泰拉舞曲》，(特别是《夜曲》)在合奏时产生的复杂情况，是由于完全独立的主題素材在两个声部中同时进行而引起的.

总之，合奏是一个有高度原則性并且有重要音乐教育意义的独立問題.

正如大家都知道的，合奏这一艺术不能理解为只是两把小提琴或小提琴和鋼琴的同时演奏而已.許多室內乐作品，其中包括許多偉大作曲家的最优秀的典范作品，說明了这类不受外来影响的演奏的意义.

有十年之久(1922—1932)，在我們的实际生活中，一直运用这种完全独立的集体奏乐的特殊方式；这种演奏法有时产生美妙的效果，使得苏克、勃魯孟費尔德、克蘭普勒之类的音乐活动家也为之惊叹不止.这些音乐界的权威人士不得不承認，他們"意想不到参加乐队演奏的音乐家的創造性竟能表現得如此之大"(克蘭普勒語).这是按照且特林教授的意見而組成的第一个管弦乐合奏团；許多年来，这一个沒有指揮的乐队演出了很多管弦乐曲.

集体意志和热情常常有助于表現独特的大規模的节奏和完美的音响，对这一特殊的現象，意見可以有分歧，但不承認这一事实是不能容許的.

即在个别的节奏訓練高度发展的条件下，演奏者同时也必須具有高度技巧，并且有特殊的工作能力以及对事业的忠誠，才能获得这些效果．弦乐四重奏团的各种艺术上和技巧上的修飾原則被轉而用在这一演奏团中，并且产生极好的效果；这些原則培养了大批演奏家和重要的教育家．

二四　速度与节奏

康·塞·史坦尼斯拉夫斯基把这两种概念結合起来，采用了一个新的名称——速度节奏，使我們对它們的本質和內在的相互依賴性获得了最正确的了解．下面的引文对我們音乐家来說，有着巨大的实际意义．

“速度节奏可以产生直接的影响．”“精确的节奏，对于正确的体驗有着很大的意义．”（原書208頁，中譯本230頁）

“速度节奏不仅有那种能够直接影响我們天性的外部屬性，而且具有那种能够滋养我們情感的內容．速度节奏就以这样的形式保存在我們記忆里，它对創作是有用的．”（原書214頁，中譯本237頁）

“哪里有生活，哪里就有动作；哪里有动作，哪里就有活动；哪里有活动，哪里就有速度；哪里有速度，哪里也就有节奏．”

“人的每一种激情、每一种心境、每一种体驗都有自己的速度节奏．每一种意象或形象都有自己的速度节奏．”（原書215頁、中譯本238頁）

“在我們生存的每一个瞬間，我們內部和外部都有某一种速度节奏．”（原書216頁，中譯本238頁）

我們心里仿佛都藏着一架“节拍机”，隨着这种假想的节拍机的打拍声，做出动作，說出角色的台詞．”（原書216頁，中譯本239頁）

"剧本……的速度节奏，并不是一种單独的东西，而是繁复多端，由各种各样速度节奏和諧地結合成的一个巨大的整体."

"速度节奏……的意义是相当重大的.常常一个好剧本排得和演得都很好，却沒有什么成就，因为在表演时用了过于緩慢或快得不适当的速度."(原書231頁，中譯本255頁)

"据說我們偉大的前輩——史迁普金、薩多夫斯基、舒姆斯基、薩馬林——出場前总是先到台上去听一听：戏是以什么样的速度节奏进行的.这就是他們經常能把剧本和角色的生活、眞实和正确調子帶到舞台上来的原因之一.""他們……关心速度节奏……"(原書235—236頁，中譯本259頁)

"在演出开始以前和幕間休息时間，演員們应該集合在一起，在音乐伴奏下去做一些能把他們帶到速度节奏的浪濤里去的練习."(原書238頁，中譯本261頁)

"重要的是你們要通过寻找速度节奏，发現自己的內部情感."(原書239頁，中譯本263頁)

"为了更好地来諦听和領会它，我們把这种速度节奏給自己拍了好几次."

練习："……上半堂課你們曾傾听自己的內心体驗，并且用手打拍子，表达出它的速度节奏.現在你們是在接受別人的速度节奏，用自己的虛構和体驗使它活跃起来.可見，可以从情感到速度节奏，也可以相反地，从速度节奏到情感."(原書240頁，中譯本264頁)

"……在我們整个創作方面……速度节奏……往往是情緒記忆的，因而也是內心体驗的直接的、有时甚至是机械的刺激物."

"由此自然得出一个結論：

"沒有正确的、适当的速度节奏，就不可能正确地去感覺，

“沒有体驗到和速度节奏相适应的情感，就不可能找到正确的速度节奏．

“在速度节奏和情感之間，反过来，在情感和速度节奏之間，都有着不可分离的依賴关系、相互影响和联系．

“节奏要是找对了……就能够自然而然地、直覚地、有时是机械地抓住演員的情感，激起正确的体驗．……不正确的、和他的情感相抵触的速度节奏，这就不可避免地扼杀了体驗，扼杀了情感，扼杀了角色本身，也扼杀了演員在創作时必須具备的內部舞台自我感覚．”

“……我們已經拥有能直接刺激我們每一种心理生活动力的刺激物了．

“語言、台詞、思想和能引起判断的概念直接影响智慧．最高任务、任务、貫串动作直接影响意志（欲望）．速度节奏直接影响情感．”（原書266頁，中譯本294頁）

研究音的各种时値、長短以及由这許多时値所产生的艺术作用的学問，称为节奏学．

就音的輕重（强弱）来区别各音是韵律学的目标．

速度是进行的快慢程度．

在音乐中，主要的速度有許多标記，它們的进行有各种特征——例如慢的、中庸的、快的．

在主要的进行速度之間，有着中間的速度：广板（Largo）——小广板（Larghetto），行板（Andate）——小行板（Andantino）等等．

它們全都有各自的色采，每一种都有其特性，因此在各种速度后面硬性規定节拍机振桿的震动数，无論如何也是不可能的，例如：

Andante ♩ = 84 }
Allegro ♩ = 132 } 而且不多不少！

在开始演奏小型乐曲以及大型作品(协奏曲、組曲、变奏曲)的个别乐章时,应該一方面不破坏乐曲的风格,特别是歌唱性質的乐曲，一方面通过音乐上适宜的輕微加重,向听众指出小节的拍子,使得他們感到乐曲的搏动(二拍子、三拍子、五拍子等).

貝多芬的小提琴协奏曲的第一小节是这方面的一个非常理想的例子.在这首协奏曲中，貝多芬用非常簡單的手法，一下子就使听众信服他的意图.

預先拟定演奏这一乐曲时所用的速度,也是极端重要的;我們必須把这种速度定得使其中悦耳的以及所謂“技巧的”各段能均衡起来,而又不致于各不相干地自成段落;后者(技术性的部分)无論如何也不能演奏得和主要的也就是共同的、整首乐曲所特有的速度毫不相干;并且在个别情形下，后者不应該用为借口而把速度加到最快．从音乐方面講，这类破坏在原則上是不能容許的，因为要奏出这种破紀录的速度，就必然要犧牲演奏的音响、明朗和表情以及乐思的完整.

在这种情形下,我們可以引証鮑·阿薩菲耶夫的話:

“嫺熟的技艺……是发揮技术的光輝和完美的一种激励,并不能就此不要認眞深刻地表現优美的旋律风格中的表情特性.”(第118頁)

在解决进行的速度問題时，演奏者首先考慮到速度和音質之間的相互作用和相互关系.自然而正常的速度,听起来悦耳、能“打动”人心、能使人信服;夸張的速度会引起匆忙、混乱,以致減低演奏的效果.

把乐曲的各部分加以显明的区分,是不容許的;尤其不能把乐曲分裂.例如在門德尔松的协奏曲的第一乐章里，副部是抒情的，在性質上是亲切的,应該用沉着的速度来陈述;但是問題发生了:这里,在怎样的范圍內可以容許違背主要的速度？它和同样是抒情的第一主題在性質上的区别是否显著?这里的速度不应該有太大的脫节,因为这样会使这

段音乐显得过于柔腻和做作.

提到最快的速度时，我們可以把演奏薩拉薩特的幻想曲《卡尔曼》中最后乐章时那种一下子就用快速度的常見的演奏方式作为例子. 如果追究一下根源，那末我們在比捷的作品里发現这一段的进行——原是舞曲性質的——有着想象不到的特性.在乐队里，这是由两支長笛用流暢的連音奏法以及 Andantino ♩ = 100的速度奏出的. 而在薩拉薩特的作品里，这段用連弓奏出的部分改由分弓代替，那是由于小提琴上用連弓奏出許多三度时换把位的次数太多而非常不便（可是学习这一段时，应該用連弓奏法，以便固定各种把位上的音程并且改进相联各音的音准）.除此以外，在这乐章的开端还注明—— moderato，这就表示必須建立非常明确的中庸速度. 实际上，我們通常听到的这一节，都是用快速度奏出. 在教室中学习时，也应該努力做到規定的計划；有了这种計划，才可能把速度从中庸的进行逐步效果很好地发展到自发而不能抑制的进行，而严格地講，这种进行在比捷的歌剧中和在薩拉薩特的幻想曲中都有的.但是对这一点通常有两种反对意見：有一种象是訴苦——“用慢速度拉三度，要拉得干淨純正是很困难的”；另一种意見——“要拉得比較慢，是不方便的”.

克萊斯勒改編的莫扎特的《回旋曲》一度也曾經是小提琴家在速度方面互相竞爭的目标（好象Perpetuum mobile一样）.迴旋曲的解釋在席格蒂的演奏以后发生了改变. 他真正使乐曲恢复它原来的风格和速度，并且演奏得比人慢，也毫无不滿之感；此后，中庸速度的 Allegretto 的美妙之处，才变得使人信服.

在恩斯特的幻想曲《奥賽罗》，在帕加尼尼的变奏曲《摩西》等等乐曲中，我們能碰到 Tempo alla Marcia 的記号.

在行軍用的进行曲或庆祝用的进行曲和戏剧的、“歌剧的”进行曲

如《阿伊达》、《浮士德》等之間有着某种本質上的区别，后者的速度比較稍有节制、比較隆重、比較庄严.

在幻想曲中，在实現上面所提到的标記时，也应該采用匀整而庄严的步伐.这样同时也能使演奏的音响有所改进.

常常碰到同一种速度标記具有不同的性質，例如在巴赫的《G小調奏鳴曲》中的《西西里舞曲》和克萊斯勒用弗蘭居尔风格写的《西西里舞曲》以及《利戈頓舞曲》——它們的速度簡直是不同的.

巴赫的《西西里舞曲》較富歌唱性質，深度、广度都較大，比較沉着.而克萊斯勒的《西西里舞曲》更近于舞蹈的律动.这种速度上的相对性和假定性在同一个作家的作品里也会发生：在巴赫的《B小調第一組曲》里的《阿列曼德舞曲》和同样是他所写的《D小調第二組曲》里的《阿列曼德舞曲》比起来，后者要比較生动活潑些，而前者是非常庄严隆重的.

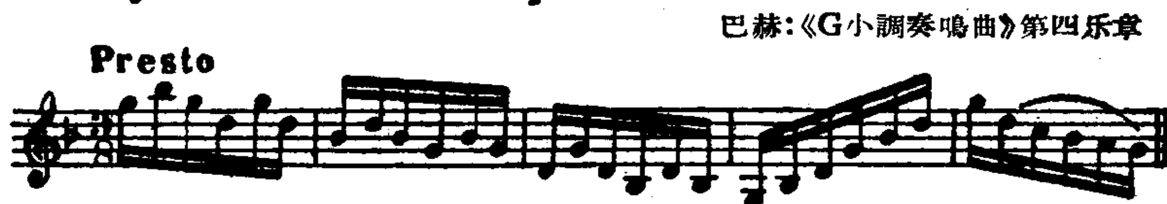
疾板(Presto).把那些象貝多芬的《第七交响曲》里的諧謔曲乐章和巴赫的《第一奏鳴曲》里的第四乐章或《第一組曲》里的第二个变奏段作一比較：

417

貝多芬：《第七交响曲》，諧謔曲



巴赫：《G小調奏鳴曲》第四乐章



巴赫：《B小調組曲》，变奏段



我們深信这是三种完全不同的速度．想把巴赫的奏鳴曲里的Presto，尤其是組曲里的Presto，和貝多芬的諧謔曲乐章用同样的速度来演奏，无論在音乐上或在技巧上講，都是不能令人滿意的．

我們在解釋巴赫組曲中用舞曲形式写作的慢速度的乐章时，常常有点夸張，在这方面，薩拉班德舞曲的速度引起特殊疑問．薩拉班德舞曲有时具有模糊不清的、毋宁說是咏叹調、夜曲等所固有的性質．这样就不由得你不想到，用这种速度可不可能跳舞，怎样的步伐才适合这种缺少动作成分的舞曲？

二五　速度的变换

音乐会节目大部分是按照各种曲体的特征、乐曲的性質和风格、音調上的差别、以及不同力度和节拍-节奏等各方面的特征来排定的．

任何單調的情形，包括長时間用千篇一律的节奏，会使听众对乐曲中采用的有限的几种表情手法的印象和兴趣减低．

也就是在这个节拍的多样性的原則下，产生大型乐曲（奏鳴曲、协奏曲、組曲、幻想曲等）中的乐章变化．

速度也可以在較短的时間內变更；例如在柴科夫斯基的协奏曲中，在第一乐章的开端，写有 Allegro moderato ♩=126，但从小提琴声部中的第一主題开始，却标着另一种速度——比較沉着的—— Moderato assai ♩ =80．小提琴在主題出現之前加入演奏的那一部分在本質上是乐队全奏和独奏部分之間的联系．

这些因素的結合完全是有机的，但小提琴家往往把自己和乐队的全奏割裂开来，在乐队結束以后稍过了一会才加入，并且用完全独立的速度．类似这种卽兴性質的演奏未必就能証明我們可以把这一段进行

解釋成为华采乐段，而华采乐段所根据的題材前面还沒有陈述过.

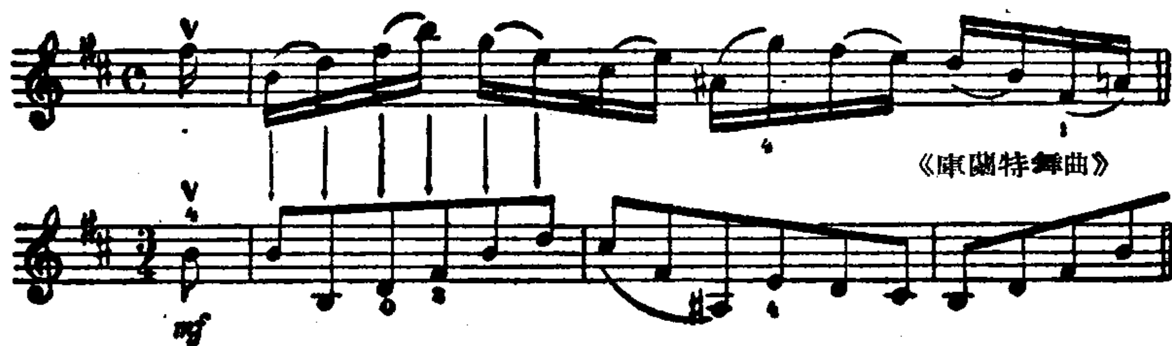
在格拉祖諾夫的协奏曲的开端，小提琴声部有一段轉入三連音，用另一种更灵活的速度奏出；譜上注明的速度的变化并不太大：开端处为 M. M. ♩=92，而三連音的速度为 Animato ♩=112，但这一区别往往被过分夸大.



在乐队奏出的副部之后，小提琴接着很快地奏出两小节，直到注有数字 7 的地方，再接下去很快地奏出音阶以及由主題素材構成的几段音乐，然后导向整个乐队的全奏. 加快的程度和高潮处的速度到处都由作曲者准确地标志出来. 高潮处的速度在卖弄技巧的时候也往往被突破了. 全奏終于出現了；在鋼琴声部里，这是非常艰难而复杂的；彈鋼琴的人認为前面的急奏为他的独奏規定了最高的速度，因此在这里用非常快的速度彈奏，把許多声部的复調性質的发展大部分都冲淡了. 其实这里在 8 这个数字上标志着 Tempo I. 这就是說，回复到原先的进行——主題素材的新的呈示就是以这种进行开始的，只是在力度結構上用了比較中庸的音响—— mf 和 p.

速度的变化应該加以合理的强調，特别是当短小的节拍之間彼此相符合，使前后各部分的进行变得相等，也就是变得一模一样的时候. 在巴赫的《第一組曲》中常常发生这种情形，在第一段变奏之后，奏出《庫蘭特舞曲》：

419 巴赫:《B小調組曲》,变奏段



在变奏段的十六分音符和《庫蘭特舞曲》的八分音符的对比关系中,有着完全的均衡,这样就使《庫蘭特舞曲》的进行丧失了它应有的特性;《庫蘭特舞曲》的进行应該比前面的变奏段的从容风格更为剧烈、更加引人注目.

在这一例子中,速度的对比令人不滿,其原因主要在于前面的变奏段用了快速度.

实际上,这个变奏段奏得几乎比《阿列曼德舞曲》快一倍;它是《阿列曼德舞曲》的一个变奏部分.但这一点并不是說演奏者就此有权把它奏得和主部的进行完全脫离关系.

在这一組曲中,速度的相互关系上的不相称主要似乎就在慢拍子的部分:《阿列曼德舞曲》、《薩拉班德舞曲》以及它們的变奏段;这些变奏段都奏得要比較快.而在《庫蘭特舞曲》及其变奏段,特别是《布列舞曲》及其变奏段之間,有着完全另外一种对比关系,那里面保存有速度的相对的統一.

在若干情形下,在变奏曲体的乐曲方面,我們可以指出某一段变奏和主題的速度上的区别有过度夸大的情形.这种夸大使这一段变奏完全"脫离"基本的主題素材.变奏在某种程度內应該保存主題素材的特征.

不錯，在若干情形下，作曲家在乐曲中暗示着类似的速度上的区分，但他是按照外表的各种独特风格的轉变而这样做的.

在塔涅耶夫的协奏組曲中，有着相当于节拍机上某种讀数的速度标記；《主題和变奏》就屬于这种情形.按照西保尔教授——第一个演奏这部組曲的人，由于友誼关系，他曾經和作曲者本人在写作过程中以及写完以后一同研究过这部作品——的証明，塔涅耶夫在他所指出的节拍机上的速度标記中大部分都允許演奏者略加夸大，主要在进行的加快这方面.

在变奏曲体裁的古典作品中，从沒有象后来的乐曲中那样大的速度变化.

在維塔里、巴赫的《恰空舞曲》中，在柯列里的題名为《富丽亞变奏曲》(La Folia)的《第十二奏鳴曲》(初稿)中，变奏題材在大部分情形下都貫穿着进行的相对統一，沒有明显地分歧的地方.

本質上，这种分歧現象也是演奏意图的反映.因此在帕加尼尼的《第二十四随想曲》中，几乎所有的变奏都違反基本速度，以求获得各自的特性.这种手法变成了一种傳統；可是在随想曲中幷沒有任何变更速度的标記.但这完全是另一种——是炫技的风格，这种风格允許比較自由地运用音乐上和技术上的各种手法，其中包括进行的性質和速度.这种速度上的区分是恰当的，因为演奏者要表現出粗看似乎很簡單的主題中的更丰富的音乐表情.直到最近，它始終不仅引起著名演奏家、也引起許多杰出的作曲家的注意；他們在这里面找出了某些新的特質，也賦予它一些新的內容，幷从而創作出完全独立的不朽的乐曲：如勃拉姆斯作品35、根据帕加尼尼的主題所写的变奏曲，拉赫瑪尼諾夫的作品43、为鋼琴和乐队而写的、以帕加尼尼的主題为根据的狂想曲，在这以前，还有一些比較不太重要的改編：布麦斯特、奥尔、維尔海尔米、克萊

斯勒、施瑪諾夫斯基等等.

由歌唱性質的序曲和技巧复杂的乐章構成的帕加尼尼的《第十三随想曲》、《第二十随想曲》，是用同一种速度写作的，但演奏者可以把这些乐章奏得自成段落，赋以各种不同的音响和强弱变化的色采，并且用不同的速度演奏这些乐章.（参閱克萊斯勒編纂的《第二十随想曲》、Andante con moto 和 Allegretto 以及施瑪諾夫斯基改編的《第二十随想曲》.由于这些随想曲的性質关系，这样做有一部分是合适的，这使它們的艺术形式和內容与那些供学习用的練习曲有所区别.

二六 节奏与力度

这一問題在这里只能討論一部分，因为充分討論这个問題是屬于力度的專題研究范圍內的事情.

无疑的，在大多数情形下，这些音乐表現手法之間有着巨大的內在联系.如果表現得合乎应有的比例和自然的标准，这种联系本身就足以証明它是正确的；但是，假如演奏得还有不够成熟的成分，那末应該竭力避免矯揉造作地、拙劣地把它們統一起来，因为在这些情形下，一个錯誤往往会引起另一个錯誤.

最普遍的一种錯誤現象是——在增强音响（Crescendo）的同时，把速度作不相称的加快，以及在減弱音响（diminuendo）的同时，把速度作不相称的減慢：





当然，在某种程度內，力度色采 Crescendo 是奔向目标，因此也就是进行加速的一种特征；相反——音响的远去和进行的有所抑制却联系在一起；但是所有这些現象和联系都不能超出基本速度的范圍，超出合理的尺度来实現.在相当地加强音响的时候，速度的減慢往往比慌忙加快所产生的印象更有力、更堅定.

在格利格的第一組曲《皮尔·金特》的第四首(《在山大王的窨洞里》——至完結)中，乐队的速度加到最快，音量加到最大——这两者之間的密切的相互作用是一种高度艺术的表現，在这里面，匀調的 accelerando 应該保証这两个因素的自然的发展.

相反的現象——diminuendo 和远去的、似乎是逐漸消失的进行之間的联系——在貝多芬根据歌德的悲剧所写的《哀格蒙特》(作品84之7，)这个非常动人的例子里获得了証实.

在这首乐曲里，克萊尔亨的死亡的来临是用八分音符的搏动的減慢(扩大)、旋律的若断若續、和音响的消失来表現的.

这是表現減慢、消失、停歇、停止以至生命的終止等的最高艺术形象之一.有时候，力度色采的自然发展并未达到終点而突然被絕对相反的一陣迸发的音响所打断，例如在柴科夫斯基《第六交响曲》的第一乐章中展开部前面的 ritenuto molto diminuendo 以至"最弱"(ppp)，和从展开部开端处起的"突强"(sf)以至"倍强"(ff)，或者在勃拉姆斯的协奏曲中：

勃拉姆斯:《协奏曲》第一乐章

421



那里面，在 ritardando 和 diminuendo 逐漸轉到 pp 之后，在短暫的句逗——象沉思，象疑問——之后，由于心情突然改变的影响，作曲者坚决恢复这协奏曲在这一乐章里的主要进行和全部音响.

重音对于节奏和力度有着同等关系，因为在不同的情况下，它的强度不可能是一样的.我們一再解釋过，技术上的毛病会引起不正規的和錯誤的重音，这种重音歪曲小节的結構和乐思.

在用連弓奏法时，换弦的技巧如果有缺点的話，会在个别音上引起不正确的撞击效果，特别在用分弓换弦时，这一缺点更加突出:

422　　柴科夫斯基:《协奏曲》第三乐章

Allegro vivacissimo



李沃夫:《第二随想曲》



維爾坦:《第五协奏曲》

423



在演奏实踐中，常常遇到一种現象——不同性質的动作之間的不平衡狀态；由于这种不平衡狀态而产生了节奏在音响和在力度两方面的"下沉"現象，并且使得右手的大动作和小动作在forte音响中交替出現时影响节奏的明显性：

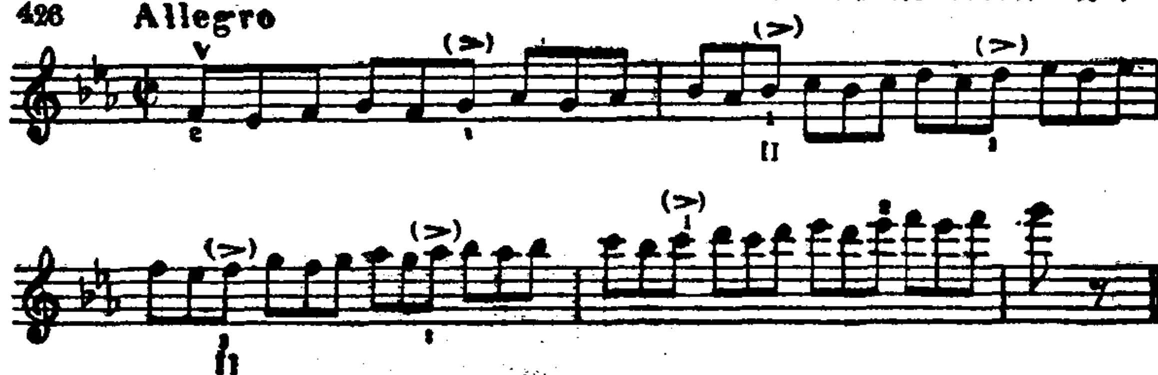


在第二小节中，音响大大地降低，整个乐章中类似的地方都如此.

在变換音响强弱微差的时候，速度往往发生不稳定的現象，例如用piano演奏就要比用forte快些.



在下面这个例子中，音的匀整和三連音的进行不应該受到不正規重音的破坏：



二七　节奏和弓法

用弓的技巧有着各种各样的表情意义，因为主要的弓法（連弓、頓弓、分弓、抛弓、断弓）有着各自固有的特色．把这些弓法作各种不同的配合以后，那末变化就更加大大地增加了．

在另一方面，区分弓法的种类也是必要的．

(1)狹义的小提琴弓法——是單独的音和联接起来的音的組合，是用連弓奏法、断弓奏法、帕加尼尼、維奧蒂等人的弓法时一弓所拉出来的音的数量．当然，弓法和音乐表情是有着关系的，这种关系主要是技巧上的；(2)音乐范疇內的弓法——是更典型、更明朗的一类．有的是短促的（頓弓），有的是着重的（用全弓的分弓奏法），有的是輕盈跳跃的，从容不迫的，等等．

訓練右手技巧和弓法技巧的特殊練习、練习曲以及練习曲性質的短篇乐曲，为数甚多．如果我們把所有这些材料只用来練习弓在弦上移动的各种方式（从簡單的到最复杂的），而不去注意其中的朗誦表情、力度多样性以及节拍-节奏的典型特性，那是不好的．的确也有那种情形，只用某种弓法的主要形式，而不用連弓，例如在Perpetuum mobile一类的乐曲中的短小的分弓或跳弓奏法，这些都应該奏得非常合节奏、从头至尾都很匀整；这一点只有在你能把乐曲演奏得流暢自如而毫不受到任何强制的情况下，才能做到．（在上述情形下，任何强制都会破坏进行的稳定性．）要做到这一点，必須充分掌握弓法的技巧上的特性，也必須有坚毅精神——那是作时間較長的演奏所必需的．

正式演出Perpetuum mobile一次——那就是說他要在家中和学校里連續不断地坚持練习許多次．

这將是一个必不可少的后备力量，那是在情緒激动，而又大量消耗精力的时候所必需的.选擇进行的快慢(即速度)的时候，注意必須使弓法不損害这种速度的固有的性質和表情的明确.

427　**Tranquillo**



这些弓法应該視为在小节的明确的部分上的从容不迫的換弓，也即視为完成某种弓法的技术方法，半小节或者每組新的由連綫連結在一起的音的开端处不加任何强調.

用連綫把音連成一对对，这样可能有两种解釋．在某些个别情形下，第一音是加强的，此后“支持”轉移到用連綫連結起来的音組中的第二音:

428　　勃拉姆斯:《协奏曲》第一乐章



在小节的弱拍上面的許多底下打横綫的重音之后，主要的“支持”在时值較長的强拍上出現两次.

429　　柴科夫斯基:歌劇《叶夫格尼·奧涅金》第八場，第二景



在这个例子中，有两个小节从头至尾都有重音出現在小节的弱拍上，也就是在两个用連綫連結起来的音中的第一个音上，直到第三小节的和弦上，才在强拍上用“还原”正規重音.

430 Allegro con brio　　貝多芬：《第七交响曲》

∧＝重音

在現有的为訓練右手动作用的書本和練习中——例如：舍夫契克的四千种弓法，馬尔席克为克罗采練习曲及其他練习曲所写的弓法——关于如何应用和处理，几乎都沒有說明.

在这种培养右手技巧的書本中，主要都是講述各种弓法配合中的运弓的关鍵問題，但对于作为音乐表情手法的这些弓法的各种性質的发展和应用，幷沒有任何指示.雷·莫扎特直截了当地把弓法的意义看作是“发声的方法”，幷且主張弓法的运用必須按照音乐內容、性質以及乐曲的风格和結構而定.“弓的移动賦予音以生命；有时非常質朴地、勇猛地、漸进地、戏謔地、贊美地、有时一本正經地、傲慢地、有时表現各种悲戚或愉快的旋律，因此弓的移动本身就是一种手法，这种手法运用得当的話，可以引起听众对上述各种感情的共鳴.”

雷·莫扎特在列举运弓方法的时候，一再坚持說：“要了解音的絕对匀整”，以免歪曲节拍-节奏：

431　　雷·莫扎特

“不要忘記四个音之間的匀整，不然，最后三个音听起来会变成三連音：”



他在第七章“运弓的許多变化”整章中，指出保持“拍子的勻整”的必要性，并且主張“每个四分音符中的第一个音应該通过强度来加以区别”，同时又一次提醒我們：“……必須維持拍子的勻整，因为在第二和第四个四分音符上，可能会拉得稍稍太急一些而失却勻整性。”



在他的書中，討論四个三拍子小节的第十九章中所举的弓法例子令人发生特别大的兴趣。这些弓法中大部分在本质上和特性上都接近三連音，演奏上的困难在于不能讓这些弓法破坏$\frac{3}{4}$拍子的練习的基本节拍，并且不能用不正确的重音把这些八分音符奏成两組三連音的形式：



“演奏类似这样的音型时，如果只按照指示的方法运弓，那是不能令人满意的；应該把它們奏得能使人立刻听出变化来．当然，这种有关精巧的发音問題是屬于音乐趣味的討論范圍內的．”





作为一个广义的音乐符号，連綫标明动机的开始及其范圍和从容不迫的演奏特色：



我們在上文中已經指出过，“支持点”的移动和不正規重音的形成，完全起因于右手运用弓法时的不恰当的动作：

437 巴赫:《D小調組曲》中的阿列曼德舞曲

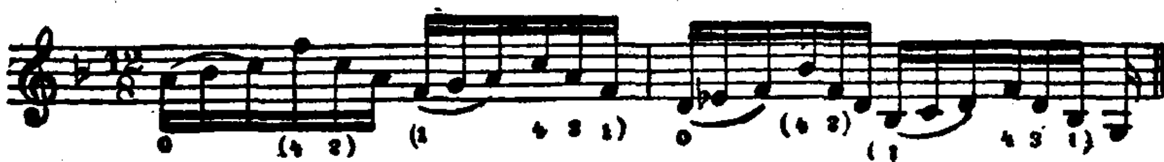


不正規重音的下面都加了标志，这种重音是在把弓向上移动（V）的时候产生的.这些不正規重音的形成，可能是由于演奏者企图“储备”一些弓来演奏后面由連綫連結在一起的三个十六分音符，然后又希望离开弓尖部分(这是在拉完前面三个十六分音符时到达的)而回到下半弓.

注意到这种在逐渐把弓移向上面一端时的不可避免的情形，那末就应該在第一小节中用上弓奏出的最后一个三連音上多用些弓，向上一直用到靠近馬尾箱的部分（第二小节第一拍上的四个音在馬尾箱和弓的中部之間奏出)，以便多留些弓好拉出后面用連綫連起来的三个音.此外，減輕弓在弦上的压力，特別是減輕上弓(V)的压力，是必要的.这些办法可以避免不正規重音.

这部組曲的吉格舞曲中也有同样的情形:

438 巴赫:《D小調組曲》中的吉格舞曲



在移到高音弦上去的时候，整只右手的剧烈的推动，会引起重音的夸大，并产生不正規重音;在这种时候，弓的移动主要应該用腕力拉出;对整只手来說，它的动作主要是逐步而从容不迫地改变它的平面，那就是說，把肘提高使手更接近低音弦.

二八 节奏学習

在反复学习并且逐漸克服各种技术困难的过程中，当我們已經可以集中注意于节奏的匀整时，我們会发現个别的小节或乐段減慢了一般的律动.自然，这些部分需要特别加以練习，然后才可以采用在較大的一段演奏中，和前后的一个或若干小节連在一起，而使进行得以連續不断.

如果某一段演奏得不合速度和节奏，我們不应該老是在这一段里去寻找造成錯誤的原因，而应該到前面的小节里去找；前面这些小节和錯誤小节之間还沒有产生联系，因为錯誤的小节主要是孤立起来学习的.

我們可以用故意違背速度的方法来檢查节奏的稳定性和可靠性，在所学的一段里的不同部分作不同程度的減慢或加快."故意減慢速度——別列左夫斯基說——会引起心理上的紧張，換言之，就会引起自覚."

在控制筋肉的、技巧的和节奏性質的各种动作时，呼吸起着相当大的作用：它不应該是紧張的、抑制的、断断續續的.通常对于呼吸的作用往往估計不足，事实上它对演奏发生显著的影响.

一九三〇年国立莫斯科音乐学院教授瑪留季和副教授阿斯彼倫德在发音学研究室里所作的对演奏者(其中包括小提琴演奏者)的实驗和視察，❶尖銳地指出演奏者在演奏时的各种不同行为.作試驗时，他們各人都演奏普拉科菲耶夫的《D大調第一协奏曲》的諧謔曲乐章的开端.

---

❶ 借特殊仪器——呼吸紀录仪的帮助，紀录胸膛的动作.

有些小提琴演奏者在每一次用連弓奏出同样的由三音構成的組合时，用断續的、有节奏的、非常短促的呼吸加以特别标明，在每次拉上弓(V)时，都同时作一次短促的吸气，这一点仪器上很准确地紀录了下来：



另外一些小提琴演奏者显出完全相反的行动：他們的有規律的、鎮靜的呼吸記录下来是一条直綫，而且維持相当長的时間，换气也几乎完全正常，稍有加速节奏的偏向.

最后第三类的实驗对象显出呼吸的完全不規則狀态.

使学生在学习中注意节奏对速度的依賴性，这一問題也屬于节奏訓練的学习这一体系.

長期用慢速度的練习并不就能自由地表現节奏——这是一种对"迟緩"的崇拜.所以，接近正确的速度(按不同个性而各异的)这一点必須作为上課的基本工作，而上課就是檢查这些技巧練习的成績的时候.掌握了正确的速度以后，才有可能使音乐上和技术上的意图从屬于必要的律动，决定并巩固这一律动.我們观察到、也感覚到在教材未經好好学过的时候和已經熟习以后的节奏表現之間有着相当大的区别.自信和对演奏的信心在看譜演奏(尤其是在分析和視奏的时候)和不看譜演奏时，其程度簡直大不相同，节奏感及其表現和其他音乐上以及技术上的要素一起經調整而漸趋完美，并且在学习进行中影响其他各种因素.当不看譜演奏时，我們就有了控制和支持律动的可能，并且可以更

多地注意演奏时的节奏，很客观地重視节奏的稳定性、規律性、經常性和可靠性．

我們也必須提到一种相当普遍的习慣——在家自学时，滿房間来回走的习慣．在这种情形下，走路的速度不受量度的影响；走路可以采取任何速度：它可以按音乐进行的加快或減慢而获得任何速度，或者根本和这两者相反．教师应該經常提到这种习慣的害处，因为它会引起对演奏中“动力”的表現的錯誤观念．教师应該竭力帮助学生改掉这种习慣．事实上，这种“輔助”方法在教室中演奏时也无論如何不应該运用，在舞台上更不必說了；簡直只有相反的妨碍作用，而小提琴演奏者的一切学习和准备都是以上台演出为最終目的．但是，演奏时走路的习慣一經养成以后，要改掉它，是会严重影响演奏情緒的．所以这里拿演奏鋼琴或大提琴的人来作比較是很合适的，他們是坐着演奏的；我們給学生即使是一部分学习时間讓他坐着拉小提琴 也是完全适宜的．

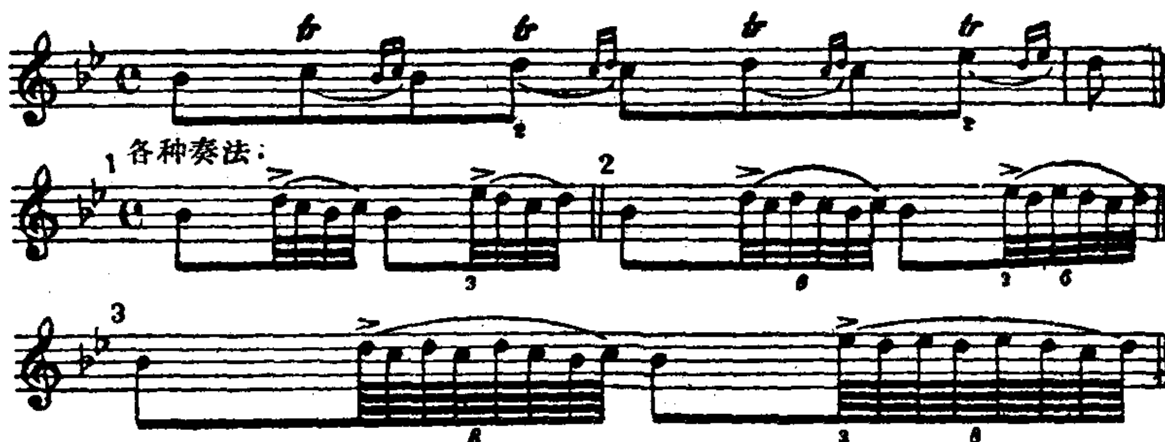
二九 顫音和节奏

顫音的作用在于使拖長的音避免呆滯 毫无变化、沒有生气、不灵活和單調等情形．在鄰近两音交替出現得很匀整、沒有間断而清晰明确的条件下，顫音听起来很悅耳．

在时値較小的音上使用顫音能产生特殊效果，能使这一音組生动活潑．

重复的各个音組必須絕对相等，这是演奏許多短顫音的基本条件．克罗采的顫音練习曲的各种演奏实例显示出处理短顫音的方法以及把顫音分成同样次数的用手指重复击弦的方法：

克罗采：《練習曲》



上图的每一种奏法在整个練习曲中都可采用，但为了避免破坏演奏的匀整，不应該把它們混杂起来，一会儿采用这个，一会儿采用那个.

在雷·莫扎特的《小提琴奏法》一書中，有着关于顫音的演奏方法的指示，这些顫音应該从上面的助音开始；克罗采的練习曲的各种奏法都是符合这一点的.（在他所写的其余的顫音練习曲中，都保持着这一原则）.頓特指示出他的第六首練习曲也必須这样演奏.

短顫音的演奏，从上面的助音开始，还有非常大的优点，它减少这一顫音上的音符数：



在奏法 a)中，音組由六个音構成，但从顫音的主要音开始的奏法 б)，使我們获得一个多余的音，这音使顫音的演奏受到抑制并且变得困难了.

在任何情形下，顫音的結尾（后倚音）在由主要音、助音以及結束音構成的完整音組中占有同等重要的地位.

演奏短顫音时，为了要奏得比較清楚明晰，在开始时必須加一重音，但是千万不能因弱拍的顫音上加了重音而使节綫的位置移动.

在十九章(6)里，我們指出过学习顫音的方法，即不能用縮短其他各音的方法来加長顫音的时值.

为了这样，开头应該先学习沒有顫音的乐段，先練习把所有的音奏得完美匀整，然后逐步进入顫音的学习——最初从鄰近两指調换次数較少的着手，然后再学次数較多的.

震音正如顫音一样，是一种进行記号.

这样的例子有：

442 Adagio 帕加尼尼：《第六隨想曲》

格拉祖諾夫：《协奏曲》，华采乐段

443

还有短音符上的震音，例如塔蒂尼的奏鳴曲《魔鬼的顫音》中，克萊斯勒所加的华采乐段.

444

这些例子証实了在小节的每个基本單位上有同样数目的音，而这样必然会获得适当的正确的效果．由于我們必須尽可能給構成旋律进行的基本音程以丰富的表情，所以震音的演奏更覚困难．沒有了表情，用震音作为和声背景来加以裝飾的那个旋律听起来就枯燥无味，毫无美感．

要証实这一点，应該在下述情形下从头至尾听一遍自己的演奏：在奏出旋律的那根琴弦上用弓拉，而在另一根奏出震音的琴弦上照应有的次数用手指不出声地击弦．

这样获得的結果証明：震音的悦耳的音响是最重要的一个問題．[1]

在亚历山大罗夫的咏叹調里指示着：为了配合整个乐曲的緩慢进行，乐句終止处的顫音的顫动应該沉着些．这一点是完全正确的：生动快速的顫音比較适合于活潑的乐曲，而在緩慢风格的乐曲中应該用沉着而比較抑制的顫音．



在演奏顫音的时候，常常碰到故意奏得不象顫音的情形，那就是說，把顫音和后倚音的进行減慢．有些例子正是需要这样处理的：



[1] 小提琴演奏复調乐曲时也发生类似的情形．如果在巴赫的賦格曲里，只是在奏出主題的那一根琴弦上用弓拉动，不使圍繞主題的各音响出，也就是說，手指只是不出声地按在和弦上和双音上，那末主題的音質就不会特別悦耳．

底下所引的顫音的例子，其結尾轉入另外一个声部，这声部担負起及时結束顫音的作用：

447　　貝多芬：《第七首四重奏》第二乐章，作品59之1

Allegretto vivace

第一小提琴

第二小提琴

三〇　切　分　音

人家通常賦予小节中的弱拍以較小的意义，但弱拍往往坚决要求在音乐中获得更大的意义；因此弱拍和小节中作为基本單位的强拍之間起着竞爭.

切分音的表現力就起源于这种矛盾．小节的弱拍上的切分音夺取了强拍上的重音，并且成为具有节奏主动性的有領导作用的因素.

在开始学习切分音及其节奏特性的时候，主要的困难在于下述的情况：小提琴及其他乐器（除鋼琴、豎琴和打击乐器以外）的演奏者把双手的动作集中在把重音換到小节的弱拍上——而在这种时候他不可能在音响中充分表現出另一种因素的內在的反抗，而这种內在矛盾就是切分音的一种特性.

对学习鋼琴、豎琴以及某些打击乐器的人来說，由于他們能用調換左右手来演奏小节的强拍和弱拍的方法表現出这种內在的矛盾，因此就容易掌握切分音；但对另外一些乐器的演奏者来講，只有在合奏中才可能完成这种任务.

小提琴演奏者对于这一个起相反作用的力量，必須心領神会.但如果缺少这个眞正在音响上起相反作用的力，那末即使在合奏中切分音也是很难奏出的：

448　柴科夫斯基：《第一首四重奏》第一乐章

Moderato e simplice

第一小提琴　*p dolce*

第二小提琴　*p dolce*

大提琴　*p dolce*

中提琴　*p dolce*

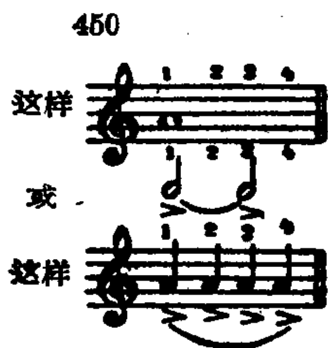
我們說，在一个音的中央不可以加重切分音；这句話大家都知道是正确的.但在学习才开始的阶段，往往把它用作一种輔助方法——作为“支持”：

449

可惜，在学生已經領会了把重音变换到音的开端的原則时，教师往

往还不及时停用这种方法，以致到后来这种方法还在学生的音乐概念上留下了很深的印象.

教师还可能教学生一种错誤的計算拍子的方法——在拖長的音上用輔助重音并紧压琴弓；例如学生把一个全音符的拍子打成：



同时为了更好地掌握切分音的时值而不是掌握切分音的本質，教师往往教学生在切分音的中央加一重音奏出。这就仿佛是切分音中的另一种不相干的力的反映.



但是在本質上，这不过是一种外在的节奏的“支持”，这使切分音失去了它的特質.并且这样一来，切分音仿佛是由若干“輔助”重音構成的.

如果切分音对学生来說还等于是一种必須用体力上的努力，也即同时运用各种可能的方法——例如稍为加些重音而把連弓奏法中的音“压挤”出来，用脚敲出或大声数出小节中的各拍——才能克服的一种困难，那末單凭这一点，我們也就可以看出他对于切分音这种独立的音乐节奏现象的观念是多么地不正确.

然而偶尔也有例外，这种錯誤的教育法能被运用成优良的、完全合乎音乐意图的輔导方法．塔蒂尼的奏鳴曲《魔鬼的顫音》就可以作为

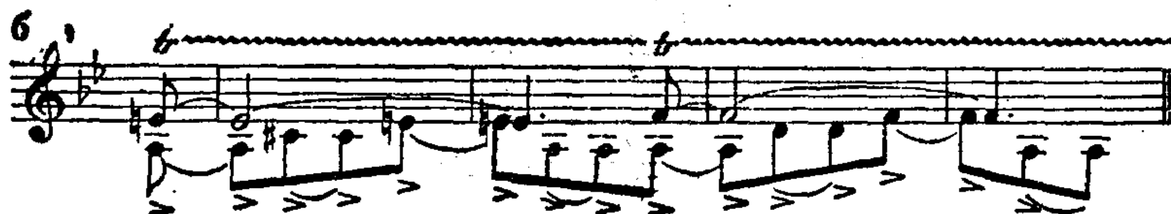
例子，其中第三乐章的主題是用轉位形式的发展在不間断的顫音襯托下进行的：

塔蒂尼：奏鳴曲《魔鬼的顫音》

452 a

主 題



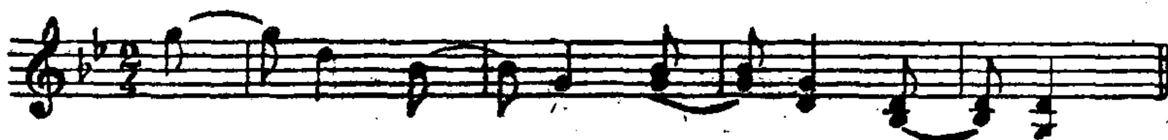


б

这里虽然两个八分音符都用連綫連起来，使得它們显然有切分音的样子和性質，但是重音还是应該把它們分开，分成独立的、單独的音，借以使它們接近主題的尖銳的八分音符的性質．

事实上我們不可以把主題想象成：

453



在例б）中，也用連綫，想必是为了尽可能避免顫音过于分裂而要保持顫音連續不断的印象．

最接近原譜的演奏計划是这样的：在奏顫音的一根弦上，弓的移动应該是毫不間断而沒有撞击的現象，而在另一根弦上用弓"撞出"八分音符来，使各个八分音符之間都有頓挫．因此每一次"撞出"时，都应該把弓稍稍提高，碰到里面一弦上，然后再离开这根弦．

454



最理想的演奏应該把这一段奏得象是由两个小提琴家在表演一样：

454 a

第一小提琴

第二小提琴

在雷·莫扎特的《小提琴奏法》(托尔松根据德文譯出来的版本)的第一八四頁上，这一段被改成下图的形式．这种改编証实了在上述情形下把重复各音分开是有必要的：

雷·莫扎特編纂

455

按照乐曲的风格，切分音可能有各种性质：

(1)剧烈的，帶休止的；

(2)生动的(开端处有重音和 diminuendo)，但音与音之間沒有休止；

(3)比較从容不迫的，每一个随在后面出来的切分音都略加輕微的强調；参閱柴科夫斯基的第一首四重奏的开端；

(4)切分音也能用連弓奏法連接起来：



为了使切分音的交替出現更加清楚，例(4)中切分音的重音轉由左手指用灵活的按弦和离弦动作奏出.

圣-松的六拍子的《随想回旋曲》可以作为切分法的节拍-节奏的一个独特的例子：



切分音的学习

下列許多練习可以帮助学生掌握切分音及其节奏特性.

当学生还沒有弄清楚切分音在小节中的位置、它的时値以及音乐中起相反作用的力（教师在和学生共同进行練习时就体現了这种起相反作用的力）的影响的时候，我們建議不用乐器而通过視唱来学习下面的开端几个練习.

1.教师和学生輪流出声数出并用右手拍出四个四分音符.

教师——一
学生——二
教师——三
学生——四

（以上）有节奏地重复若干次.

2.教师和学生数$\frac{4}{4}$，輪流用右手打出四分音符；但声音輕重不一样：教师輕些，而学生响些：

教师——輕輕地——一
学生——大声地——二
教师——輕輕地——三
学生——大声地——四

3.这个練习和上一个相类似，区别在于学生跟在教师后面大声数“二”的时候，同时用右手向右边做一个剧烈的动作，把手停在那里，而在大声数“四”(跟在教师后面)的时候，仍用右手做相同的动作，但这次是向左，同样把手停在那里，直到下一个动作：

教师——輕輕地——一
学生——大声地——二——→⊓
教师——輕輕地——三
学生——大声地——四←——V

学生右手的这些动作相当于弓的动作，向右为下弓(⊓)，而向左为上弓(V)·

4.教师快而輕地打出并且数出“一”(短促地)，而学生数“二”数得响些、長些，同时較慢地向右揮动右手，然后教师短促而輕輕地数“三”，而学生較响而拖得較長地数“四”，同时还較慢地向左揮动右手：

教师——輕而短促地——一
学生——較响而拖得較長地——二……
教师——輕而短促地——三
学生——較响而拖得較長地——四……

5.这个練习等于是上面两个練习的归納和重复，但教师只打出第一个四分音符，而不大声念出“一”来，学生則用右手向右移动(Π)，也不大声念出第二拍，然后教师打出第三个四分音符，学生在第四拍上也不出声地向左揮动右手(V)。

每一个練习都应該有节奏地重复若干次。

在这些不用乐器的初級(准备性質的)練习之后，可以在小提琴上用弓在空弦上重复地用第三、四、五种方法中所指出的动作来練习：

458

学生 二 四 | 学生 二 四 | 学生 二 四

教師 一 三 | 教师 一 三 | 教师 一 三

柴科夫斯基：《协奏曲》第一乐章

459

小提琴

鋼琴



460　　　　柴科夫斯基：《协奏曲》第一乐章，在提示部中



在下面的例子中，成对的用連綫連起来的分解八度也可以看作切分音，因此用連弓奏出的第一个音应該是弓法的“支持”．在这种情形下，这些弓法就其本身意义来講是音乐方面的弓法，而不只是小提琴技巧方面的弓法．这里，二連音和三連音（鋼琴声部中）的对比有着重大的意义，它使这段音乐更加富有表情：

461　　　　李亞浦諾夫：《协奏曲》，作品61

molto appassionato

小提琴

鋼琴



小提琴的声部可按下面的样式(旋律的骨干)奏出:

李亞浦諾夫:《协奏曲》,作品61



小提琴的声部中还有三連音和切分音(二連音)之間的对比:

李亞浦諾夫:《协奏曲》,作品61



这是"三連音形式的"切分音:

柴科夫斯基:《协奏曲》第一乐章



以及和三連音形成对比的"二連音形式的"切分音：

465 柴科夫斯基：《協奏曲》第一乐章



466
第四段变奏 贝多芬：《第一奏鳴曲》，主題和变奏

Andante con moto

小提琴

弗蘭克：《奏鳴曲》第三乐章

467 **a tempo**

小提琴

p *sempre cresc.*

poco espress.

鋼琴

p

sempre legatissimo

468

練习

I·II

三一　混合的节拍-节奏

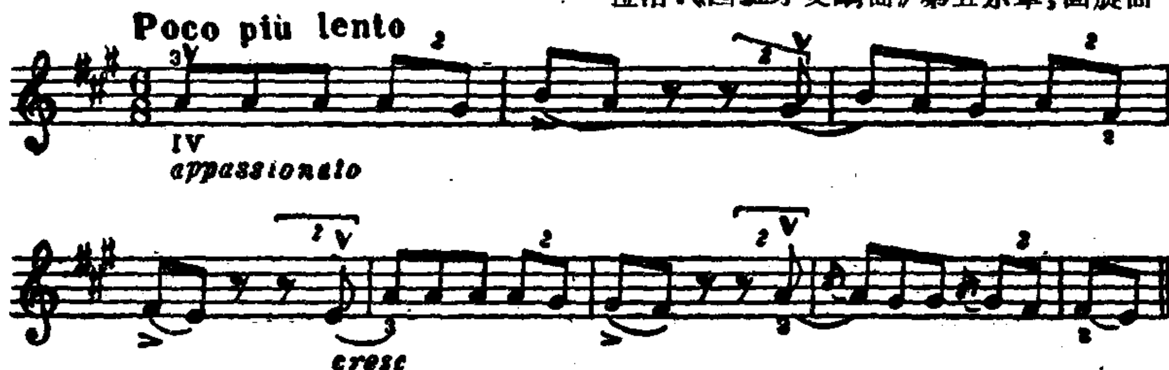
节拍-节奏的种类以及在音乐中的配合，层出不穷，因此不可能把它們作为显著的例子来列举.虽然如此，我們还是应該把其中最典型的几种配合和組合提出来.

在这里，和在研究切分音的过程中一样，也能碰到"有反作用的"节拍-节奏的情况；在这种情况下，为了更好地掌握复式节拍，应該运用第二种力量的参加，正如鋼琴、豎琴、风琴和打击乐器的演奏者那样，由于不必扶住乐器而两只手可以專門用来完成演奏任务.

拉小提琴的人缺少这种可能，因此連掌握最常見的（无論是同时的，还是先后出现的）組合，例如二拍子和三拍子的节拍-节奏的对比，也是比較困难的：

469

拉洛：《西班牙交响曲》第五乐章，回旋曲



470

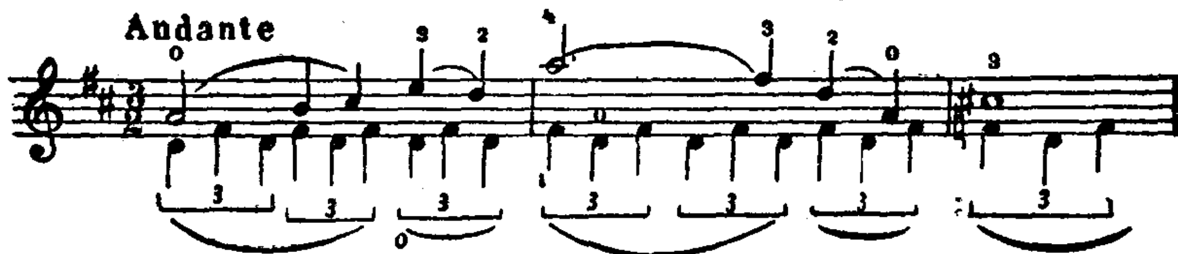
哈恰土良：《协奏曲》，第一乐章



在上面最后一例中，三連音前面的两个小节应該作为二拍子（alla breve）計时，这样，后面小节中的每一組三連音占时一拍（半小节），比原来每組三連音占时两拍就容易处理些.

二連音和三連音的同时組合：

471　　莫斯特拉斯：《練習曲》第一首



472　　貝多芬：《协奏曲》第一乐章

小提琴

鋼琴

473 Animato

塔涅耶夫：《神話》，作品22

小提琴

cresc

鋼琴

小提琴

sf

f

鋼琴

474

塔涅耶夫：《塔蘭泰拉舞曲》，作品28

224 ♩. = 116

f

225

226

227

下面一种組合也可作二連音論：



这种組合在連續和三連音互換时，在演奏上发生相当大的困难：



在轉而研究不同音組的同时配合时，我們不得不暫时借用所謂計算的图解以說明这一音組里各音之間的正确关系．

我們发現切普洛夫对于“計算方法”有着很有趣的主張；为了要避免濫用各种間接的表現手法，我們应該在这里引用他的話；关于这种情形，本書作者曾一再提出过．

“和‘演奏动力’的掌握有关的技术困难实在太大了，因而必然会成为妨碍节奏感发展的一个因素，这种发展完全决定于演奏动力．”（第287頁）

“中心問題……在于直接体会的节奏和所采用的某些‘間接表現’手法之間的关系；这些手法中最重要的是譜中記写的节奏所根据的算术計算．”

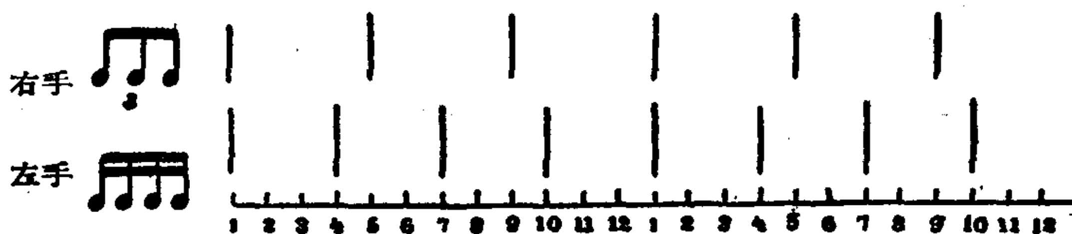
“只可能在有节奏感的基础上理解和表达音乐节奏，也就是說在感情标准的基础上，而感情标准則依賴于‘动力’．算术計算正如其他間接表現手法一样，只能起輔助的作用．只要它能促进节奏感的表現，它就

是必需的，而且也是有益的.如果把它当作音乐的节奏感并取而代之，那它非但沒有益处，甚至在教学上是有害的.”

“复式节奏，换言之，一只手上有三个音，另一只手上有二个音，演奏起来是很紧張的；在这里，用算术方法解决节奏問題的可能性显然是很有限的.”

“在大多数情形下，教师解决这种問題有两条可能的途徑：(1)开始用两只手輪流打拍子，然后設法用多少可以說是較快的速度把两个进行‘合併在一起’；(2)用非常慢的速度准确地計算时間，以便每只手在規定时間內敲击.”

作者引用了下述的“計算方法”的图解，其中“用两个节奏的最小公倍数来計算，每一只手都在相当的計算單位上击出音来：”



但是“很多音乐家把这种复式节奏的情形演奏得非常輕松，他們完全不贊成这种图解.”

“图解只应該当作一种輔助手段，不能象准則那样，当作解决任务的方法.”

“我們首先必須使学生对某种复式节奏有一个明晰的音响概念，必須从示范开始”，因为“学生單独用一只手練习以后，才試把两手配合起来，他对总的应該获得什么效果，是沒有任何明确的概念的.”(第290—293頁)

“下面要談的一个特殊問題就是关于数拍子的問題.这一問題必須

和音乐节奏訓練中运用間接表現手法的一般問題連在一起討論.”

学生应不应該数，如果应該的話，那末在怎样的情形下，并且为了什么目的?

“数拍子可以說是按算术图解来演奏的一种方法.这种数拍子可以称为‘算术計数式的数拍子’.这样的数拍子是絕对有害的，因为这样会使学生养成习惯，不把音乐律动建筑在节奏感的基础上，而建筑在算术計数上.对于节奏感欠强的学生来說，采用这种方法（特别是在音乐教育的初期）可能对以后整个节奏訓練引起非常不良的后果.”（第296頁）

“就是这樁事，使学生不可能达到眞正的目标——演奏的生动节奏.”

“算术計数式的数拍子”有时候作为讀譜的方法也可能是有益的。甚至有經驗的音乐家在节奏紊乱的地方，有时候为了要辨認其中的节奏，也感觉有“数”一下的必要，这样預先数拍子，其目的在求了解乐譜，和作为“演奏过程中获得节奏的手段”的数拍子是完全不同的.”（第297頁）

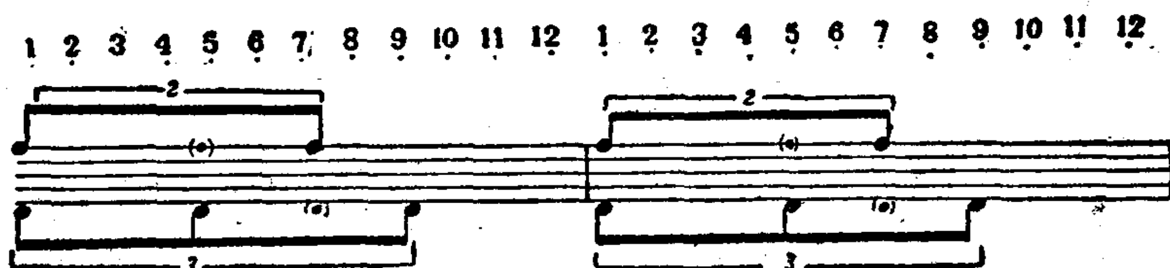
“为了使节奏稳定，”学生“必然会‘自己打拍子’，为自己找到能指出进行中的节奏标志的‘动力支持’，靠了这种支持，他的‘演奏动力’才能平衡起来.当然，这种外在的打拍子应該逐漸由內在的律动来代替.不够巩固的节奏感也需要外在的‘推动的支持’.而“数拍子”也会产生这种支持.它‘有助于音乐节奏的表現’，学生对这种节奏总是有点‘認識’、‘了解’、‘感觉’的.‘算术計数式的数拍子’是在沒有节奏感的帮助下获得某种按算术方式配合出来的律动的方法——这种律动是音乐节奏的一种有害的代用品.”（第298頁）

“所有这些間接的方法只应該用作节奏感的‘支持’，而决不可以当作它的代替品.”

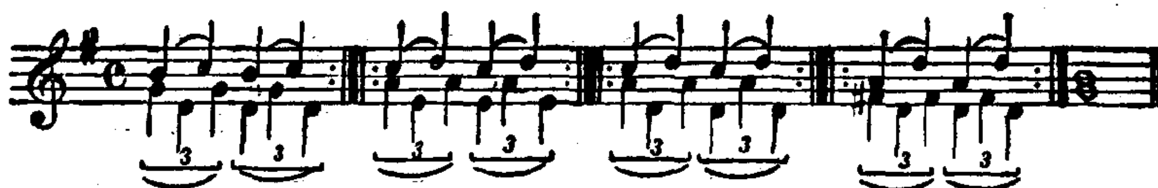
“学生如果事先沒有节奏感，那末他也不可能在自己的演奏中听到任何节奏.”(第302頁)

“二連音和三連音以及三連音和二連音結合时各音之間的距离关系实际上究竟如何，我們可以从下面的图表中大略看出.这張图表分得极細而准确，在实踐上当然是做不到的，不过演奏者在分配这些音組中的音値时，在某种程度內还是可以把它当作指南的.

477



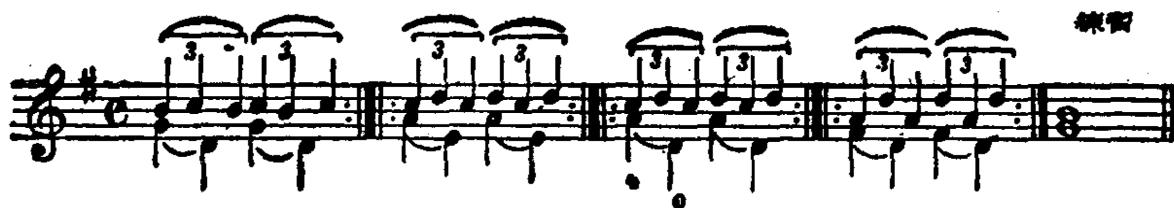
練習



这里面三連音(譜表下面的)作为律动的基础，二連音里的第二个音(上面的)介于三連音里的第二个音和第三个音之間.为了避免第二个八分音符(上面的)和三連音里的第三个音(下面的)同时发出，应該把第二个八分音符(上面的)演奏得較近于三連音里的第二个音(下面的)，几乎紧跟在它后面奏出.

478　　相反的情形：三連音和二連音結合时的关系





479　　　　柯紐斯：《协奏曲》慢板乐章





480　　　　拉科夫：《协奏曲》第二乐章



三連音和十六分音符(四連音)的配合，可以由小提琴輪流奏出，也可以把它們同时結合起来，但这时主要是由不同的乐器奏出的.

481　　　　維尼阿夫斯基：《协奏曲》第一乐章



在这个例子中，从三連音轉向十六分音符或从十六分音符轉向三連音都是不对的．許多别的錯誤——主要出諸不正規重音的形式——都在括弧內示出．

下面是一張关于三連音和四連音之間的关系的图解，有了这張图解，可以使两种音組在同时响出的时候，音的正确配置变得更明显更清楚．

482

a

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

б

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

練習

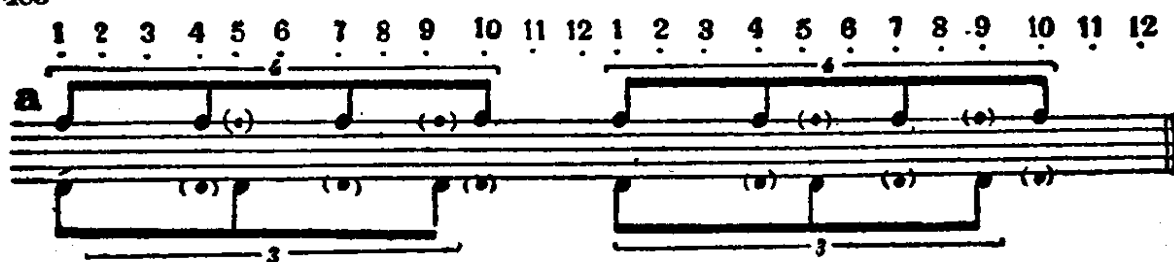
в

同上

г

相反的情形：四連音和三連音結合时的关系：

483

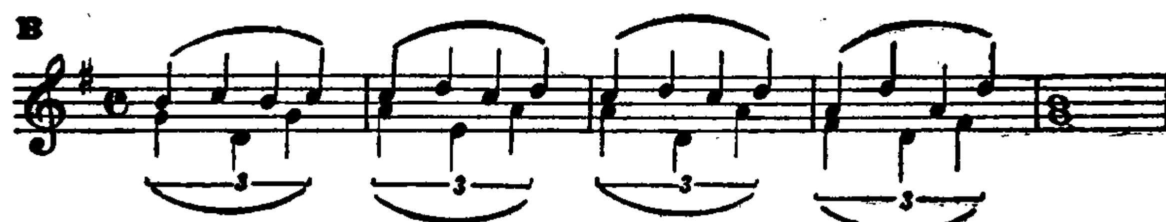




練習





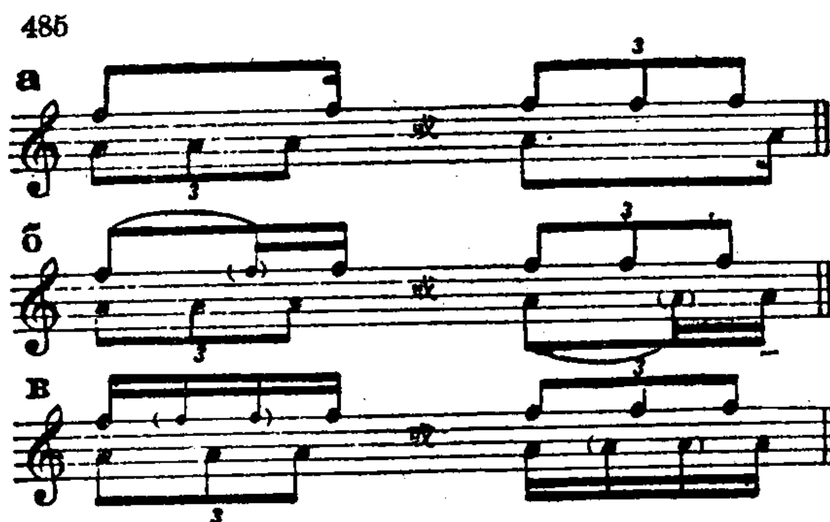


484

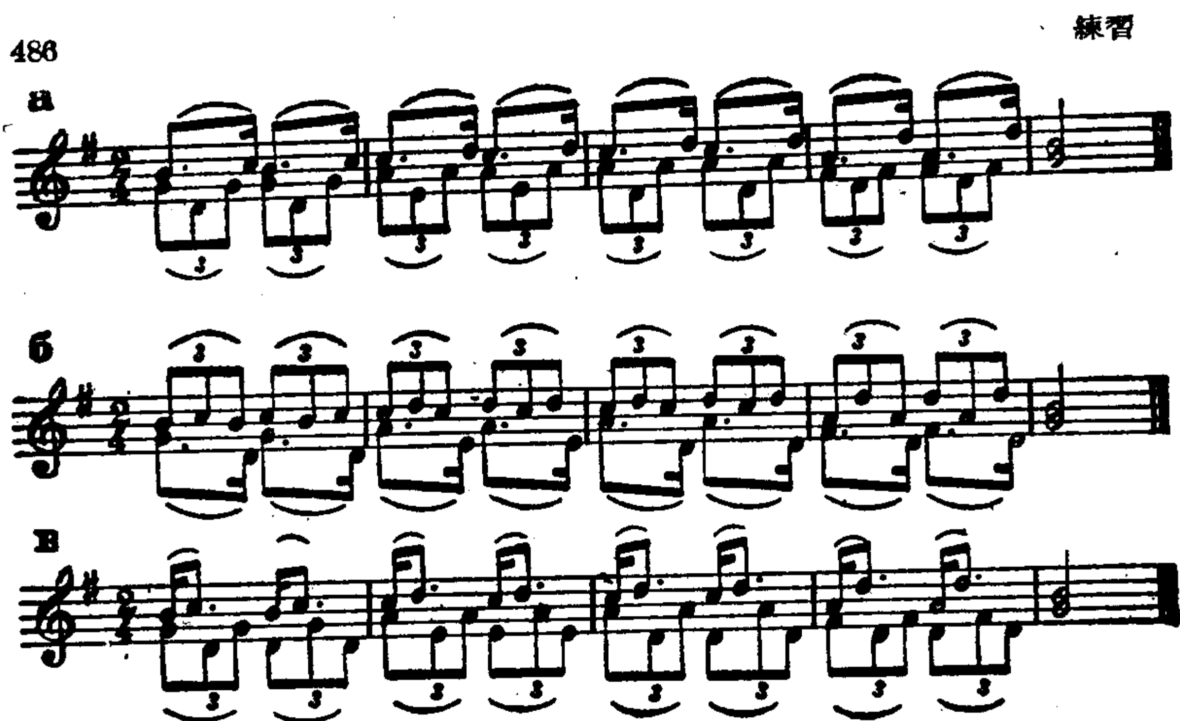
柯紐斯：《协奏曲》慢板乐章



二拍子和三拍子的节拍-节奏組合的对比，可以用另外的形式出現，如下图：



那就类似前面剛討論过的三拍子和四拍子的音組的对比．第四个十六分音符应該比三連音里的第三个音稍稍迟一点奏出。



487

Adagio di molto

小提琴

钢琴

f

cresc.

f

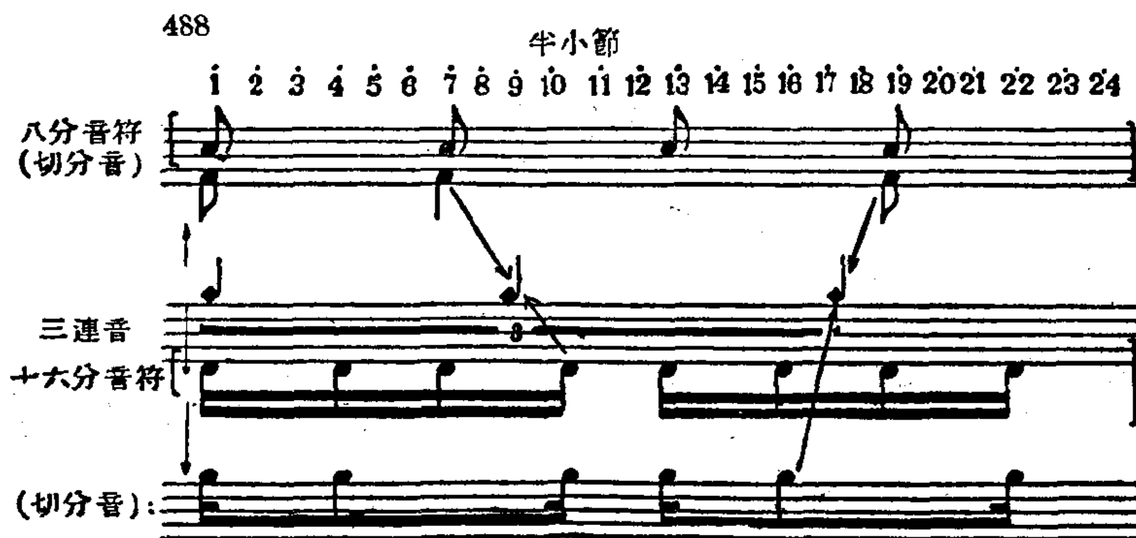
p

meno *f*

cresc.



說明这一段里的时值关系的图解如下：



小提琴声部的主要困难在于正确演奏低声部里的三連音．我們可以从上面的图里看出来，三連音里的第一个音正好是每半小节的开端；三連音里的第二个音应該在上声部的切分音一开始以后，立即奏出，介于切分音和伴奏部分的第四个十六分音符之間；三連音里的第三个音靠近伴奏部分的切分音（或者就是靠近半小节中的最后一个八分音符）．

489 李姆斯基-柯薩科夫：歌劇《雪女郎》(改編曲)

Allegretto

第一小提琴

第二小提琴

p

五連音和三連音的結合：

490

或：

a

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

6

練習

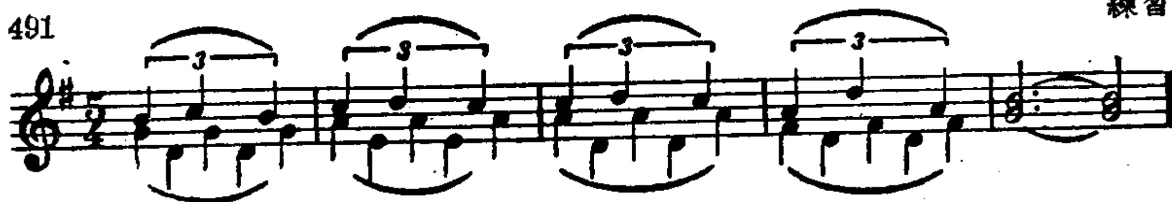
在小提琴乐曲中，碰不到五連音和三連音的同时結合，以及五連音和四連音的連續結合；可是这里我們还是把这些音組的对比关系以練习的形式引录出来，当作补充的节奏練习．

这些結合出現在合奏乐曲中(特別是鋼琴合奏曲中)．从下面的图解，我們可以明确各个相关的音組之間的正确的配合，从而才可能最正确地演奏这些組合．

相反的情形：三連音和五連音的結合

練習

491



491a

五連音和四連音的結合：

492

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

a

練習

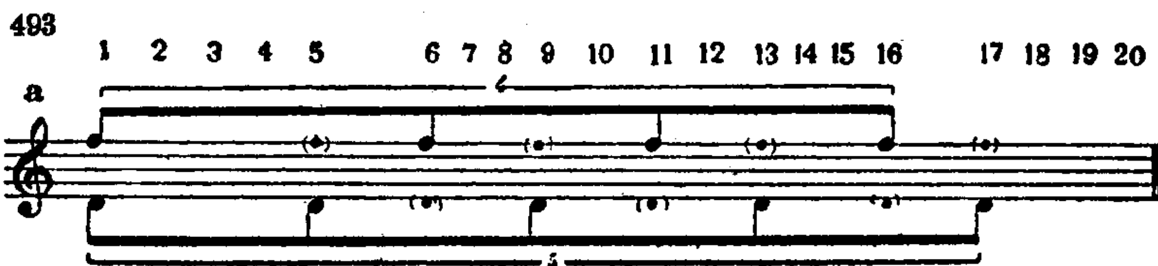
б

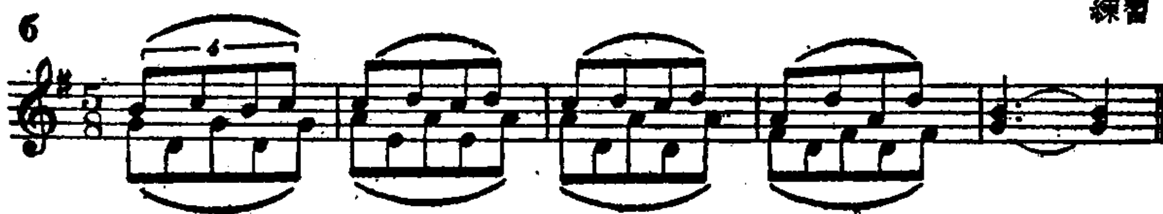
в

按照上面和下面各音之間的对比关系(参看音符上的輔助标記——(·),这是很显然的,如果以四連音(下面)为律动的基础,那末五連音里的每一音(上面)和紧跟在它后面的四連音里的那一音越离越远。

如果以五連音(上面)各音的律动作为基础,那末四連音里的每一音逐漸离开五連音里出現在它前面的一音而接近后面一音.

四連音和五連音的結合:





最后一种变化是把四連音移到下面,而把五連音移到上面.

我們認为进一步举出更复杂的节拍-节奏的結合是不必要的,因为前面所引的例子已經足以培养必要的习惯和发展节奏訓練.

我們引用的图解,或多或少明显地指出各种时值的音在同时出現时的对比关系;这些图解应該視作輔助的方法,它更正确地規定了(在分析研究时)个别音的傾向以及在各种音組中它們的相互联系.

混合的节拍-节奏不仅可以在小节的个别部分中以偶然結合的形式出現,幷且能在几个小节中,甚至整个乐曲中以長段的节拍对比形式出現.

在所有这种个别的情形中,选擇主要的基本节拍是必要的,其他节

拍都要适应基本节拍；或者就有必要把小节（拍子）中同时出現的共同部分加以明确．作曲者也可以用某种音組或不同音組的总和把常見的节拍故意加以变化．这些不同的音組所構成的小节的拍数外表上还是照旧不变，而实际上却根本改变了律动的性質，例如在拉威尔为鋼琴、小提琴和大提琴而写的三重奏中的第一乐章里：

494

Modéré ♪. 132



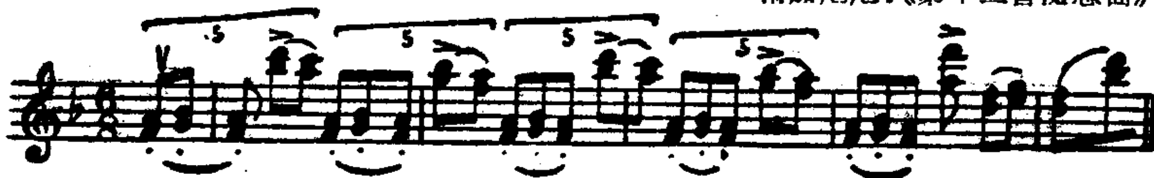
有时候在一种节拍中含有别种近似的节拍的特性：

495　　拉威尔：《三重奏》第二乐章，Pantoum

Assez vif ♪ = 192



496　　帕加尼尼：《第十二首隨想曲》



497　　哈恰土良：《协奏曲》第三乐章

Allegro vivace





在乐曲中往往同时出現数个不同的主題，而各有各个特殊的节拍．

498

拉威尔：《三重奏》第二乐章，Pantoum

Assez vif ♪.=192

小提琴 arco

大提琴 pizz.

p

钢琴

p cresc

arco

pizz

类似的、但比較显明的对比，在古典作家的乐曲中常常碰到，下面所引的可以作为这种复式节拍的例子：

499　　維塔里：为兩个小提琴和大提琴而写的《三重奏巴雷舞曲》

Allegro moderato

第一小提琴
第二小提琴
大提琴



500　　李姆斯基-柯薩科夫：《俄罗斯民歌一百首》，第63首





501







502 普拉科菲耶夫：《第一首奏鳴曲》第四乐章，作品80

Allegrissimo

pizz.

小提琴

f

鋼琴

mp

就同一个音乐题材，也可以表現出节拍变化的多样化，例如在用約縮法加以变化后的音乐主題的長短不一的各次出現中：

503 貝多芬：《第九交响曲》，諧謔曲乐章

Molto vivace

鋼琴

pp

pp

pp

Ritmo di tre battute

p

p

stacc

在某些舞曲体裁的乐曲中，可能碰到动机由奇数或偶数小节組成的結構（由两个、四个和八个小节或由三个小节構成）；在这种情形下（在輕快的速度下），小节起着节奏單位的作用．同时在每一首这类乐曲中，动机的基本节拍自始至終都是統一的：

504　　柴科夫斯基：舞剧《睡美人》，圓舞曲



505　　格林卡：《圓舞曲-幻想曲》



506　　貝多芬：《第十首四重奏》第三乐章，作品74



在主要的乐章Presto（例 I）中，小节有三拍子的性質（$\frac{3}{4}$），但在例

II 中；从作者的附注里可以看出来，貝多芬把两个三拍子的小节合成一个，構成另一种节拍——$\frac{6}{8}$拍子，这时在演奏中应該用另一些重音来加以强調——在六个音中的第一个四分音符上加一重音.

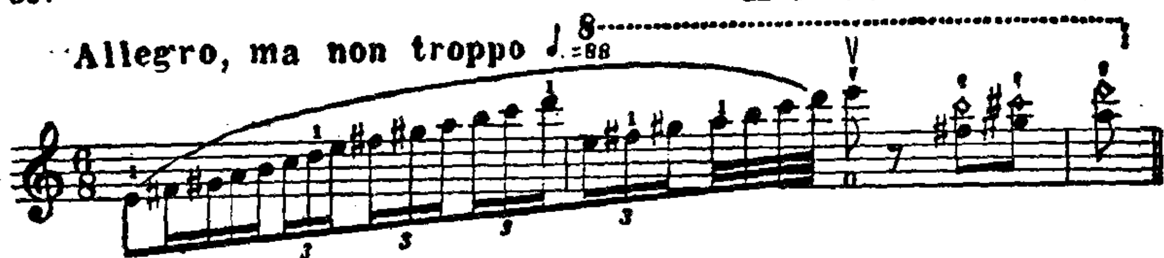
三二 各种“自由的”节拍-节奏組合

（节拍-节奏的不对称）

在乐曲中，往往碰到在有些小节的节拍-节奏單位上或小节的一部分中，音符的数量任意不定，也沒有任何記号把音符数量平分成几組（三連音、十六分音符、六連音等）.然而，演奏者为了自己方便也应該把音符的总数分为明确的几个音組，使这一乐段所占的全部时間中的各音均匀地逐一奏出.

在若干情形下，音組的長度可能很長，占整个或者甚至一个以上的小节：

507 圣-松：《导引曲与随想回旋曲》



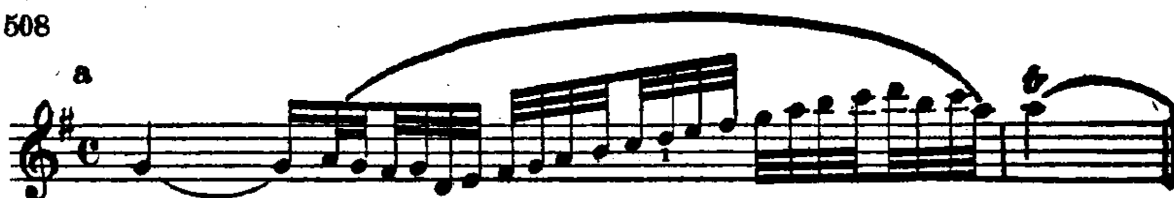
在这种情形下，我們引了很匀調的两小节，作为这种形式的乐段的划分的例子：

508 貝多芬：《协奏曲》第二乐章



这段音乐占去了小节中的三个四分音符，可以等分成下列各組：

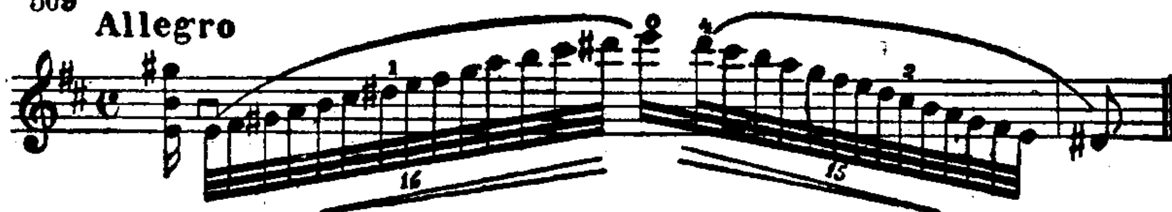
508



也有半小节的音組：

帕加尼尼：《协奏曲》第一乐章

509



学生常常企图把每一組音阶进行在一拍上拉完，这样就把四拍子的小节变成两拍子．实际上每組音阶进行包含两个四分音符，无須把它們过于加快而超出正常的拍子范圍，况且小节里的音的总数完全按照下面的音組排列：

509



510 柴科夫斯基：《协奏曲》第一乐章



舍夫契克用下面的形式来代替这一音組：

510 a



舍夫契克想拿这种代用形式来消除拉音阶时常有的忙乱现象，因为学生往往傾向于把它們挤在一个四分音符里(一拍上)拉出，其实原来的音阶进行按四分音符划分得非常清楚，已經可以看出，第一拍里的三十二分音符比第二拍里的十一个三十二分音符要慢些，但是拉小提琴的人往往在音阶开端就把速度拉得很快.

还有一种輔助方法可以使音阶容易拉些，那是使“导指”和小节中的重音相配合:

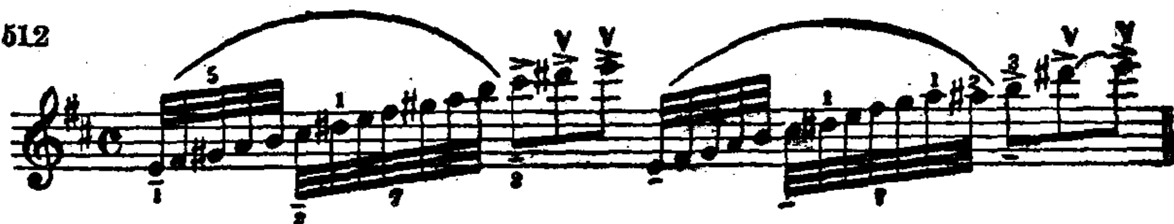
511

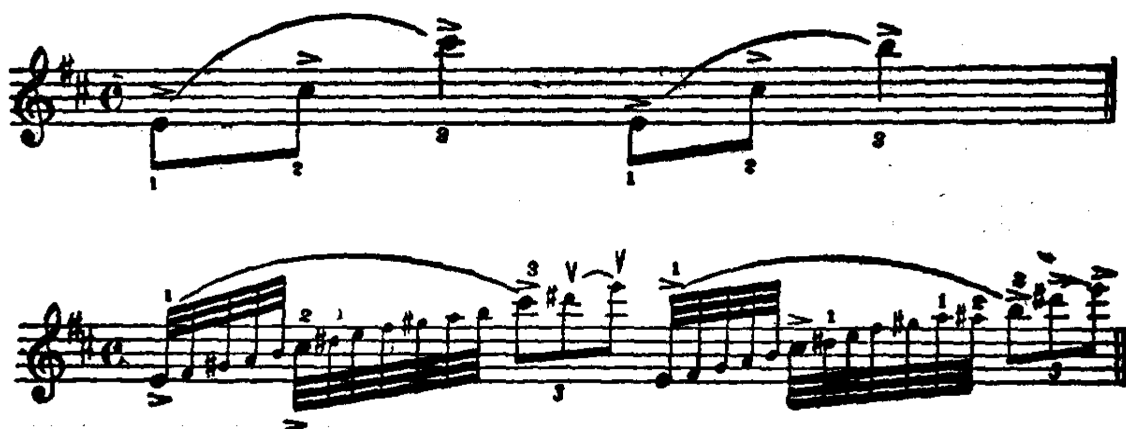


因此，第一、第二和第三个手指似乎数出小节中的四分音符，并在它們上面加重音；在这样的基础上，音阶按均匀的分組在重音中間进行.接下去是占去小节較少一部分的音組.

这里也可以在八分音符上用手指的支持，用音阶进行填补重音和重音之間的間歇:

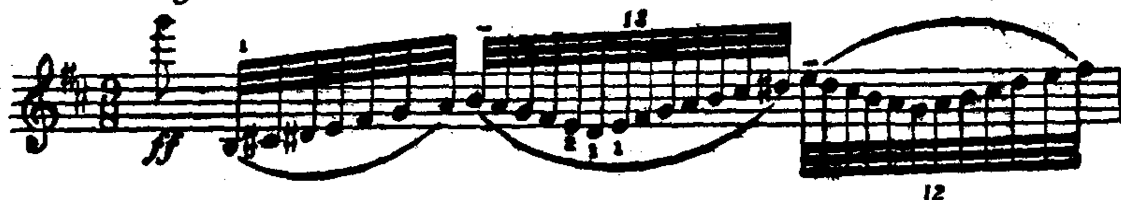
512





既然这一类音組的例子中，主要都是音阶式的片断或者簡直就是音阶，所以应該注意組成音阶的各音的匀整进行。

513 Allegro　　　　蕭松：《音詩》





518 a



每个音阶的最初各音应該和主題的低声部各音同时奏出．当小节中每一拍的音符数目不等（11、12、13）的时候，在各个个别的音阶中建立独立的速度是不可能的，因此，为了保持三十二分音符进行速度的統一，应該只把音阶的第一个音或多或少加以强调．这个音是最富表情作用的支持：

514　　　　蕭邦-薩拉薩特：《夜曲》

Andante

小提琴

25

rit

鋼琴

在这一段音乐中，每四个音成一組．这一段原来的形式如下：

514 a

rit.

这一段里的音組可以用对称的換把位来加以明确，并使这一段容易奏些．

515

小提琴

ad libitum *rit*

鋼琴

suivez

这一段里不必正确計算八分音符上的音的数量；这一整段包括四拍(四个八分音符)多些.演奏时受下列各种标記的限制：ad libitum，ritenuto，而在鋼琴所奏的譜上写着 Suivez，意卽“跟下去”(跟着小提琴).

施瑪諾夫斯基：《夜曲》作品28之1

516 **Lento assai**

10 10

espress. molto 13 14

这个例子中，一个四分音符上面的三十二分音符的数量各各不同(有10、13、14)，这就表示在所有列举的情形中，三十二分音符的速度不可能完全一样，視每个四分音符上的音的数量而异.

有时候在即兴性质的乐曲中，小节中每一拍上的音的数量是不同的，并且是任意的；随之而起的，还有扩大小节、使小节超出它的应有范圍（拍子的总数）的情形；在这样的情况下，可以比較自由地演奏这一乐段，因为沒有必要把它們挤在一小节之內奏出：

薩拉薩特：《茨岡曲調》

517 Moderato

pizz.

517 a Lento

ril.

ad libitum

vite

molto ritenuto

在伊扎依所写的六首小提琴独奏奏鳴曲中，所有复杂音組，除了很少例外，到处都由作者非常愼密地加以标明，并且节拍也都很明确.

伊札依：《第六奏鳴曲》作品27

518

mf

loco

用滑奏在一根弦上奏出半音音阶、也即手一边颤动，一边在一根弦上滑瀉移动，这种奏法并不能把音调、尤其不易把节奏，奏得特别准确，因为在手部痙攣地顫动时，准确計算音的数量是有困难的．那是拉奏小提琴时純粹追求外在效果的一种手法，它并不要求演奏的精确性：



和这个例子相反的，我們在維尼阿夫斯基的D小調协奏曲（第一乐章）中，碰到用滑奏的下行半音音阶，而音阶中的各組音符完全匀称：



在下面的例子中，对称的半小节的音組使得用八度奏出的半音音阶的节奏拉起来比較容易：



下例是用六度的半音音阶的滑奏，节奏上比較少受"节制"：



三三 节綫的省略

在音乐作品中，常碰到一些例外的情形，就是某些乐曲和歌曲在外表上沒有小节的划分，但它們的內在生命却是完全从屬于多少比較有規律的律动的.

这种外表完全不依賴小节和节拍的例子，常常出現于个別的民歌(东方民族的民歌)中，小提琴协奏曲(柴科夫斯基，約希姆)的华采乐段中，甚至在个別的乐曲中.在卡·弗莱希的《小提琴演奏艺术》的第二卷中，他从亞瑟·史那貝尔的第三首乐曲中引了一个例子(为小提琴独奏而写的五首組曲形式的乐曲之一).所有这些例子只是在写作方式上与常見的乐曲不同;实际上，除了史那貝尔的乐曲外，这些例子旣有按照一定大小的單位而作的形式上的划分，又有匀調的內在律动.一部分朗誦和即兴性質的歌曲也可以說是这样的:

《韃靼民歌的小提琴改編曲》，莫斯特拉斯改編

523

recitando

acceler

gliss.

sul tastiera + pizz m.g

meno mosso

这里的小节有各种大小(5、8、4、7等),主要起领导作用的节奏单位是四分音符。

在柴科夫斯基的协奏曲的华采乐段中，沒有把它划成小节的特别需要，因为用作华采乐段的题材的主题，就其节拍和旋律来看都是熟悉的;至于华采乐段中的某些进行，它們每一个都能完全合乎統一的开端处的节拍:

柴科夫斯基:《协奏曲》第一乐章，华采乐段

在原稿上，华采乐段并不分成小节；而这里为了明确整个华采乐段的节拍的外在結構，所以用虚綫把小节加以划分，这样并不致妨碍演奏者，使他无法用自由的、即兴的、但却是最接近协奏曲精神的风格来演奏。

类似的例子有約希姆的协奏曲中的华采乐段，它也沒有小节的划分；一直要到乐队的其他声部出現之前四小节，才开始用节綫．在作者的注釋中，也明确規定了演奏者自由演奏华采乐段的权利．

下面我們从管弦乐作品中举一个独特的例子，其中單簧管声部也演奏得很自由．作曲者允許独奏者在弦乐部分均匀跳动的十六分音符的襯托下，任意变动节奏，把进行加快或減慢(参閱第525图)．

亞瑟·史那貝尔試用完全另一种方式来作曲，不用任何节拍的标記或說明(参閱526图)．的确，这一多乐章的組曲是供沒有鋼琴伴奏的小提琴独奏的．不然的話，只要是用两样乐器，不消說更大規模的合奏了，这种尝試未必合适，它也許会使許多音配合在一起时听起来杂乱无章．

这样的作品要来作什么，实在令人不解；这不見得是有修养的音乐家的眞正的、自然的要求，硬要使自己的乐思套上这样的外形．我們可以說这儿的矯揉造作、牽强附会的、标新立异的手法，只是为了要外表看起来新穎独特才采用的．即使作曲者在乐曲中作了最詳尽的指示，仍无法使乐曲的明确的而又似乎很深刻的內容表現出来．(有时演奏者只注意这些指示，而忽略了音符的意义．)大量采用記号、术語、詳尽的口头“解釋”、基本进行及其变动在节拍机上的速度标記，用括弧(⌈⌉)来指示乐句的長短——这些方法在上述情形下沒有一个能使乐譜有一个明确的节拍的計划而乐思的进行和发展都是以这一节拍計划为根据的．

李姆斯基-柯薩科夫：《舍海拉扎达》第二乐章，作品35

525

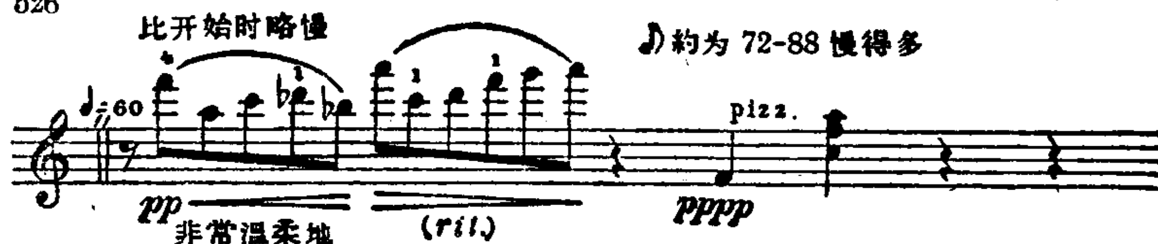
Moderato assai ♩=72

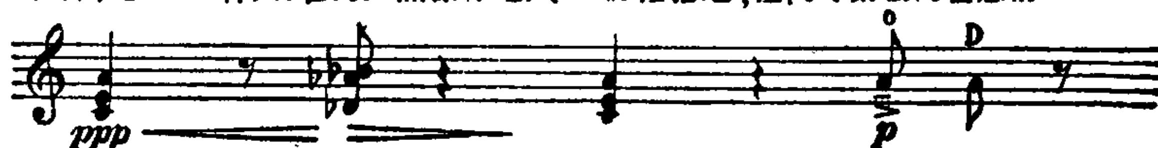
A 調單簧管
第一小提琴
第二小提琴
中提琴
大提琴
低音提琴

sf pizz p simile pizz. pizz.

f lento ad libit p lunga acceler. cresc. poco rit. Tempo

ad libitum colla parte senza ritardare ed accelerare









从上面所引的几个片断可以看出来，对于那些想分析并演出这首乐曲的人来說，整首乐曲簡直是节拍-节奏上的一个謎．这种古里古怪的东西无論如何不能証明作曲者的用意是严肃的；虽然用尽各种方法和許多說明，这种严肃的用意依旧变成沒有內容的、断断續續的咕噥．

这种不分小节的乐曲，从眞正的艺术創作观点来看，完全是以笨拙而极端形式主义的手法来处理音乐的．

三四 速度的变化

在乐譜上，作曲者不仅規定了进行的性质，进行的相对速度，也規定了用某种方式，例如滯留、减慢、延迟、扩展等形式——ritenuto, rallentando, ritardando allargando——或者相反地用加快的形式—— accelerando, stringendo 使速度有所变化.

应該明确了解这些微細的速度变化的表情性质，以及它們和meno mosso, poco meno mosso, più lento 等或 più mosso, più animato 等記号之間的区别.正如这两个术語的字义所指出的，rallentando 或 accelerando表示速度的逐漸减慢或加快，直到取消这种記号(a tempo)或者到新的速度标記处，速度的减慢或加快不間断地繼續着. 而象 meno mosso, più mosso 一类的表情記号表示速度的变换，表示在平稳的进行中一下子建立起来的新速度.

作曲者所提示的各种速度变化，能在不同程度內改变原始的速度.

进行变化的实际程度終究是由演奏者按照他对目标的看法和努力来决定，每个个别的速度变化記号都和目标有直接关系.这些記号有时候不仅对某段有关，并且还含有更广泛的一般性意义：a piacere, ad libitum, tempo rubato, recitando（任意地，如愿望，自由地，如朗誦一般）等.

进行的延緩有各种程度、色采和微差，須視乐曲的性质、律动扩大的范圍(一个、二个或更多的小节)以及这一延緩的目标和作用而定：究竟是为了使总的速度緩慢和前面的作一对比呢？还是为了使进行更加呆滯？或者是为了着重指出轉調、重要的音节、特别有表情意义的某一音等而使速度有一些不很显著的变化？还是为了表示动作的結束和进

行的漸趋消失？

所有这些以及类似的标志都能帮助明确这种手法以及相反的——意即加快——手法的运用方式.

学生学习演奏的特点大都在于执行乐譜上的速度变化的指示时，往往違反应有的尺度和邏輯.例如学生傾向于过分加快进行，把这种加快发展到和下面的主要速度完全不相称的程度. 事实上前面的速度应該按照主要速度而改变.

因此，例如在格拉祖諾夫的协奏曲里，速度的加快 animando（將近注有数字 7 的地方）展开到两小节之長，它往往超出下面数字 7 处的 più mosso 的速度.

527 Animando

格拉祖諾夫：《协奏曲》

cresc

7 Più mosso

dim

就在这 più mosso 的最初两小节中，新的速度还是沒有确立起来，因为这些由音阶进行組成的小节，比前面象跑一样的片断，演奏起来反要慢些，一直要从第三小节开始，十六分音符才用令人头暈的快速度象滚一样地奏出.

在同一协奏曲最后乐章中的历时更長的速度加快的发展中（这段发展与高潮、內心的昇华和令人兴奋的进行有关)，从数字 46 处(ani-

mando poco a poco)开始出现卡农形式的最后乐章的第一主题及其轉位后的形式;往往这里就开始不可遏止地加快，直到协奏曲結束．加快进行到这样的程度，作曲者的标記 —— più animato, vivo (49), sempre più animando (55), sempre animando (59) ——都“赶不上”演奏者的速度，这样他远超过了作曲者在各处加注的速度記号(m. m. =84 138 160).

减慢的程度往往也不成比例，例如这一协奏曲的第一乐章的副部前面的a piacere:



速度标記和表示离开基本速度的程度的标記，两者之間是有差别的．Poco meno mosso ——稍稍比較慢一点，以及 meno mosso 表示进行更慢些，例如在哈恰土良的协奏曲的第一乐章中，副部出現在速度略慢(poco rit.)的后面，用poco meno mosso的速度，再現部中亦然如此，而在展开部中，当副題和数字109前面的第一个节奏主題結合起来的时候，是用meno mosso 的速度．速度的差别是由作曲者指出来的，而且差别相当大：协奏曲开端处的 Allegro con fermezza ♩ = 132，而这里的 meno mosso ♩=92.



Meno mosso ♩=92

小提琴

鋼琴

ritardando这一記号的意义，也可能表示把进行回到开始的速度；例如格拉祖諾夫的协奏曲的开始速度♩=92，在数字2处轉入Animato速度时，一下子就是♩=112，但下面不再加快了．

在第六小节中，整个一小节都是ritenuto：

530　　格拉祖諾夫：《協奏曲》

Animato ♩=112

2

calando　riten　3　a tempo

这一 ritenuto 的作用在于有計划地把数字 3 处的进行回到开始时的速度．

Animando就是精力和热情的加强．

更进一步的內在的意图可以用 agitato 一字来表示.

在格拉祖諾夫协奏曲的 Andante 中，从数字13到数字14 agitato，这一記号在音响的强弱变化和节奏上所起的作用涉及到六个小节.

跟在后面的 calando，占三小节之長，直到 a tempo（数字15）表示进行的漸趋平靜，及其減慢和逐漸減少音响上的紧張情形：

531

Andante ♩=agitato

同上

più piano

13

14

calando

15

a tempo

下面例子中的 molto ritenuto表示在音响高潮 ff 的同时，把进行扩大，高潮以后，就回到原有的进行：

弗蘭克：《奏鳴曲》第一乐章

532

Allegretto ben moderato

molto cresc.

ff

molto rit.

a tempo

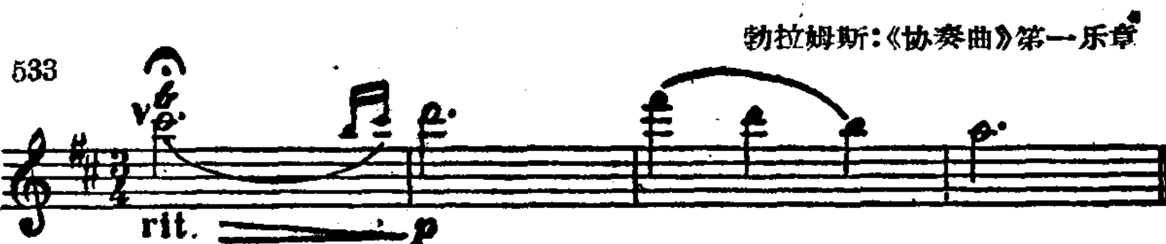
我們也应該把Tempo I和 a tempo之类的标記加以区别. A tempo

表示取消剛才发生的速度变化(rit.,accel.等),并繼續采用变化以前的均匀的进行. Tempo I 表示回到乐曲开端所标的原有速度.

在最近的許多版本中,在近代作曲家的作品中,除了 accelerando, ritardando 等指示外,也同时碰得到其他的术語: avvivando (生动地), allargando (扩大地).

在执行这一类指示时,应該有一个比較准确的尺度,不要夸大它們的思想和意义.在个别情形下,小提琴家把 ritardando 过分拉長,例如在勃拉姆斯的协奏曲的第一乐章中就有这种情形:

勃拉姆斯:《协奏曲》第一乐章



第一主題前面的延音記号 (fermata) 和后倚音的延緩都过分夸大.

如果速度有必要作显著的变化——延緩,那末在这种情况下作曲家会加注适当的指示.

弗蘭克的奏鳴曲的第三乐章.这一乐章位于第二和第四乐章之間,用的速度比較稳定而少变化,有即兴性质,不受統一的总的速度的节制.进行、情緒、色采等等經常变化,正說明了它的名称——"幻想曲"非常恰当,末尾还有作者所加的指示如下:

弗蘭克:《奏鳴曲》第三乐章 Recitativo Fantasia

534 molto largamente e dramatico

f fff

molto rit molto lento e mesto

sempre fff dim pp

这里的进行逐渐扩大而音量同时减至 pianissimo.

相反的例子——不断增加进行的速度直至极限，并且增加整篇乐曲中的音量，直至末尾——有前面提到过的格利格的第一組曲《皮尔·金特》(“在山大王的窨洞里”)的第四乐章.

不断地以及过分地离开基本速度，会造成演奏意图的分裂和减弱听众的印象.例如，在巴赫的《恰空舞曲》里，时常运用 ritardando，过分强调某几段变奏中的終止，仿佛它們就是乐曲的結尾，以及个别几段变奏中的速度不适当的加快，証实了艺术尺度感的不足，而把听者引入迷途.关于这方面，鲍·阿薩菲耶夫写道：“必須使集中力量和减低力量的阶段不多于主要的进行，这些力都是和主要进行有关系的”；还說：“当然，节奏一直是結構和組織的原則，和音乐的各种因素密切結合，是‘呼吸’的原則，也是进行的規律性.”(第106頁)

有时候，在乐譜中沒有作者指示的情形下，演奏者自己把速度加以变化，或者扩大进行，或者减弱进行.这种因人而异的进行的自由变化也必須合乎邏輯的法則，不可以毫无根据，更不可以任意不羈.

在一定的节奏結構的范圍內，由于个人的体会不同，可以在某个小节或某几个小节中把速度略加变化，但有一个条件，即在小节或动机的范圍內，部分的加快必須在这个动机的后面的片断中用适当的减慢来加以补偿和平衡.这样就能使小节或者整个音乐片断的总的延續时間保持不变.

对于 rubato 的本质，据說李斯特作过下面的解釋：“瞧那些树木！风吹拂着树叶，在树叶中間激起了生命；但是树木依然老样子，毫无所动——这就是蕭邦的 rubato.”

根据連兹的說法，蕭邦自己給 rubato 下的定义是：“左手是指揮者，它沒有权利作任何变动——而右手則可以为所欲为.”这些指示着

重指出了：在細分个别的节拍單位时的不均匀的現象主要在于旋律这一方面，而节奏結構始終不变．

所謂的朗誦形式有着一种独特的地位；小提琴演出节目中的最重要的范例有：史波尔的《第六协奏曲》中的慢板 adagio 及其《第八协奏曲》中的第一乐章，克莱斯勒的《宣叙调》，薩拉薩特的《茨岡曲調》，某些小提琴协奏曲中的华采乐段等．

在这种即兴性質的乐曲中，节拍-节奏的变化和进行的不均匀都变成了法則和規律．演奏者对艺术尺度的感覚和他的音乐修养的水平使他知道在作类似的变动时怎样做到适可而止的地步．

各个演奏者的风格上的不同和微細的差別，按照史坦尼斯拉夫斯基的話来說，大致是："有一种是智慧占优势，另一种是情感占优势，又有一种是意志占优势．"(原書331頁，中譯本361頁)

他也举出了一个有深刻的原則性的規則，他說："所有創作的瞬間都应該是合乎邏輯和有順序的．"(原書279頁，中譯本306頁)

史坦尼斯拉夫斯基反对"全是在表現……自己，怎么也不能把自己欣賞个够"的演員(原書329頁，中譯本359頁)

他在使演員避免把脚色过于个性化的时候，着重指出道："屬于演員本人的每一种多余的活动，都会使他脫离所扮演的形象，想起他自己．……在动作方面就必須十分节約．"(原書285頁，中譯本313頁)

自然，史坦尼斯拉夫斯基指的并不是演員的外在举止行动，而是指极端的主观性——每个演員都傾向于大量地把主观成分放进他所扮演的角色中去．

史坦尼斯拉夫斯基的这些意見以及他的最可貴的指示："崇高的表演风格，而不是庸俗的自然主义的体驗，"(原書 326 頁，中譯本 354 頁)——是和阿薩菲耶夫力求获得"一种风格，其中'自己的''和一般的'

因素相互有机地交織在一起"的主張相呼应的.

从史坦尼斯拉夫斯基对速度方面的意見里，可以显然感覺到摆脱机械地打拍子的傾向，而接近于 rubato 的演奏风格："速度应該一直不断地活跃着，应該有某种程度的改变，不应該只停留在一种快慢上."“这种起伏产生了生命，这在节拍机的机械式的打拍声中是不存在的."“速度也总是不知不覺地变换着的，象虹的色采那样变幻着."(中譯本288—289頁)

在有关自由的、真正合乎艺术的、綜合各种表現手法的演奏风格方面的問題，下面阿薩菲耶夫的意見引起我們很大的兴趣．在談到"連續不断地掌握形式上的各个段落"时，他用了一个譬喻．"我們可以拿在大路上駕駛車輛作譬：沿路都是里程碑，把道路分成一段一段的距离，而对我們来說，旅程是由許多生动的印象構成的，直要等到抵达終点，我們才了解整段旅程."“可是正跟里程碑一样，这些段落本身并不出声，并不叙述任何事情."(第128頁)他还說："音乐进行中的机械而匀整的节拍，把音乐作为乐思的发展而鍛鑄成一个整体，并把'結構上的分段'和音乐本身联系起来；这种'結構上的分段'是我們必須加以掌握的."“节奏……就其意义来說，等于是表情以及促使生活向上的刺激，并非結構的机械原則……而是原动力."

甚至在談到狹义的技术性的划分如音阶、乐段(这些似乎都沒有可能被包括进 rubato 这一領域里去)时，阿薩菲耶夫說道：

"机械化的、'僵化了的'音調，音乐語言的因素（音阶、琶音、乐段)……要重新变成'思想的表达者'，就要求特殊的解說、重音和气氛."(第18頁)

进一步我們还发現更詳尽的、有关指揮方面的几个突出的代表者的各种演奏风格的意見，他們明显地表現了运用最有力的乐器——乐

队——的技巧.

"按照他的活动——完全音調方面的——的本质来說，演奏者用音調表現了音乐:演奏风格的特别重要性就从这里面产生出来的.但演奏技艺有两个'支派'———一种是把作曲家所写的乐曲加以再創造，另一种是按技术方面的旣有規范机械地照譜演奏……."

"演奏者也有两种主要等級:有一等是以內在的听觉来聆听和了解音乐的,他們在重新表現音乐以前,也即用耳朵来听音乐之前，就在心中把音准調整好;另一等用眼睛研究乐曲,分析它的結構，只有在它出声的时候才听."

"在指揮艺术方面,这一点具有特殊的意义……"(第92頁)

"在有高度修养的指揮家指揮下的乐队，簡直是能呼吸的:听众能感觉到音乐，仿佛它是一个有机的生命……这种指揮家的节奏从来不会只是节拍上的問題,他們能把重音运用自如;对他們来說，节奏并不是單調齐整地排列在公路两旁的路灯，而是迫切需要的、呼吸所引起的、彻底了解的一种規律,它起着組織力量和分配力量的作用."

"由于音調抑揚上的有机联系,音乐演奏可以采取任何一种感情色采.莫特尔曾經說过:任何东西都不可能有事先規定的一套——任何时候的見解都可能略有出入……直到今天这种說法还留下一定的影响，可是逐漸变成一种节拍結構方面的打拍子的制度,用一套定型的姿势，眼睛盯住了总譜……

"这一派的指揮家……只是想象自己在把音乐当作創作的乐思来加以再創造……其实他們不过是在重新表現乐譜上所写的东西. 他們能把乐队訓練来表現一些沒有內容的、机械的熟練动作.他們在高度專业化的口号的掩蔽下,毫不考虑这一点,不賦予音乐以抑揚的音調，而只是'节拍机式'地加以表現,这样会加深'音調的危机'."(第93—94頁)

这些定义和其他形式的演奏活动可能也有一定程度的关系，尤其和小提琴家有关；他們的演奏风格可以說是接近上述两种范疇——一种感觉到音乐的节奏，一种打出音乐的节拍.

最后，我們提供了一些补充練习，更准确些，毋寧說是練习的一个方案；这些練习都和不同时值在节拍-节奏上的同时配合中最复杂的部分有关.（从第549图起）

在我个人观察了学生学习这类节拍-节奏技巧的結果以后，我可以断言：故意把手指动作分别練习的习題比不同作曲家（道涅斯、爱柏尔哈特、弗莱希等）的各种特殊指法練习更有助于鍛鍊手指的力量.

至于这些練习所追求的目标，那末无疑地在于帮助获得音乐的节奏訓練——那是本書作者所追求的最主要的东西.

附 录 一

（莫斯特拉斯写的小提琴練习和練习曲）

各种音組的結合

535

a Moderato

f

7

7

7

7

6

7

7

7

7

в

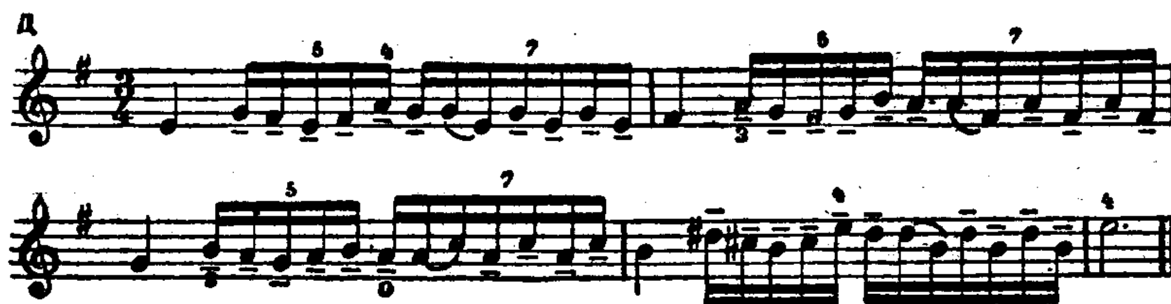


г





д



е





变奏









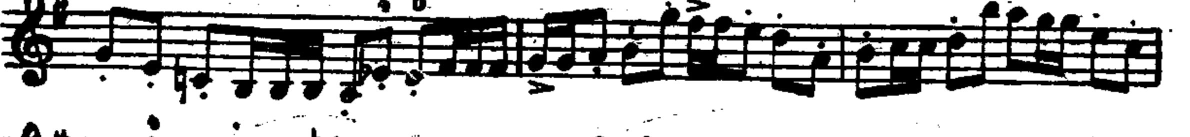














537

Andante

mf cantabile

f

risoluto

538

б

в

г

539

土尔克明尼亞曲調

Moderato ♩=80-76

Vivo ♩♪=80

Vivo ♩=120



540 六連音練習



13.

СПНЕК

1. 2. 3. 4.

5. 6.

7.

541 六連音練習

Moderato

1











542

Moderato

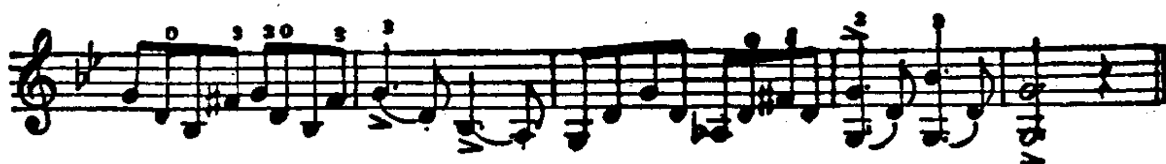


energico










Lento
变奏













543



变奏









544











第一小提琴

第二小提琴

arco

pizz

mf

f

p

p

arco

mf

poco a poco

diminuendo

546

練習曲

变奏

1

2

3

4

5

6

阿法那斯耶夫：《供培养小提琴上左右手的机械性用的每日練习。》

547

a

б.*)

下略

a

б *)

*在演奏 a.)例时，不可以模仿 б.)例中所引用的音組.

548

变奏

1

2

3

4

5

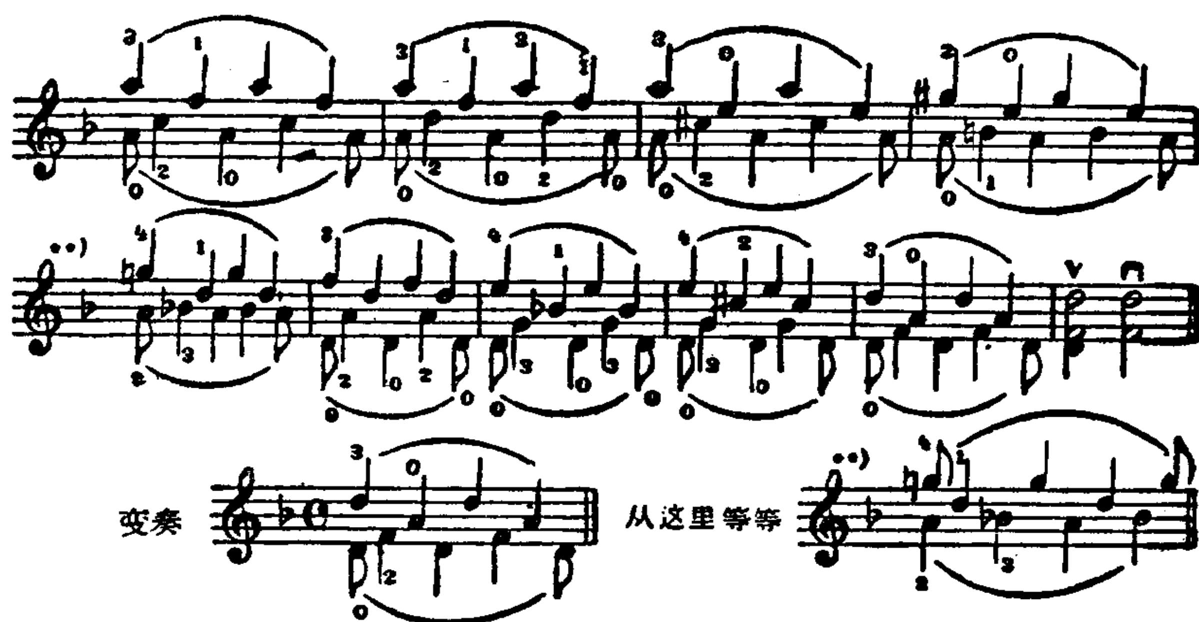
6

7

8

549

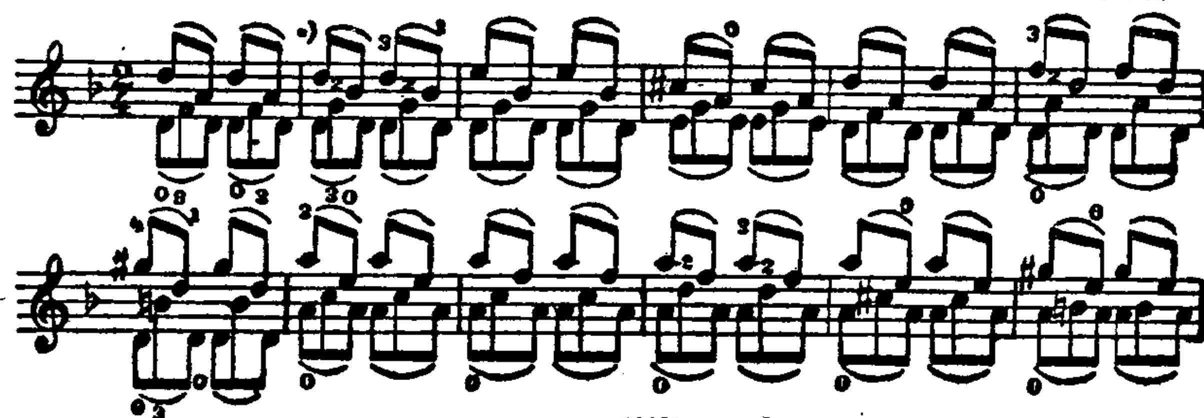




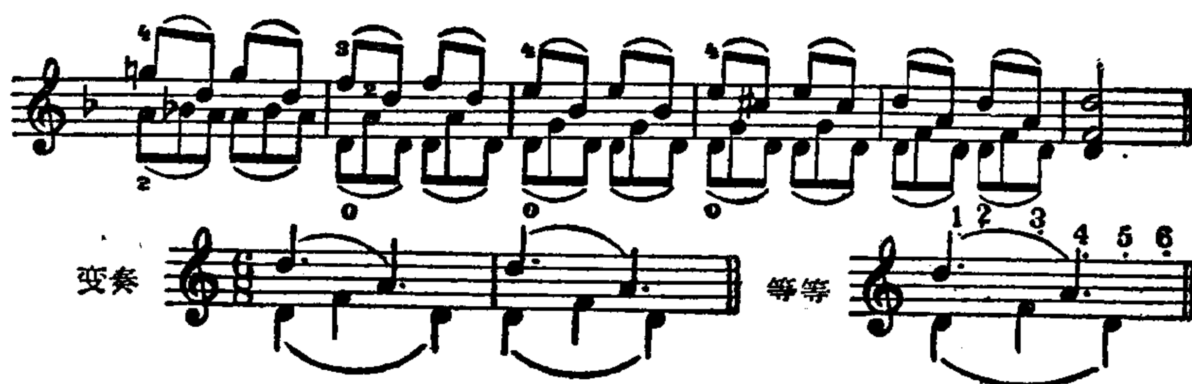
*)在演奏加有星号的各小节时，第三指应该同时放在两根弦上(A和E)，而第二指应放在D和G上，这样使手指有可能放在相距五度音程的琴弦上。

550

《練習曲》



21462



550 a

551

552

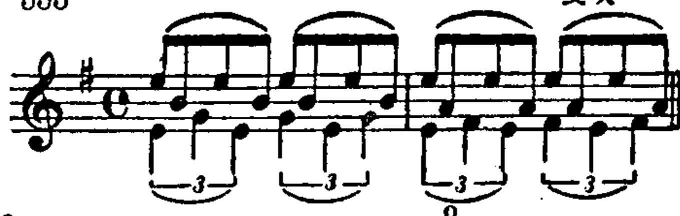
553

simile

I-II

555

变奏



Andante

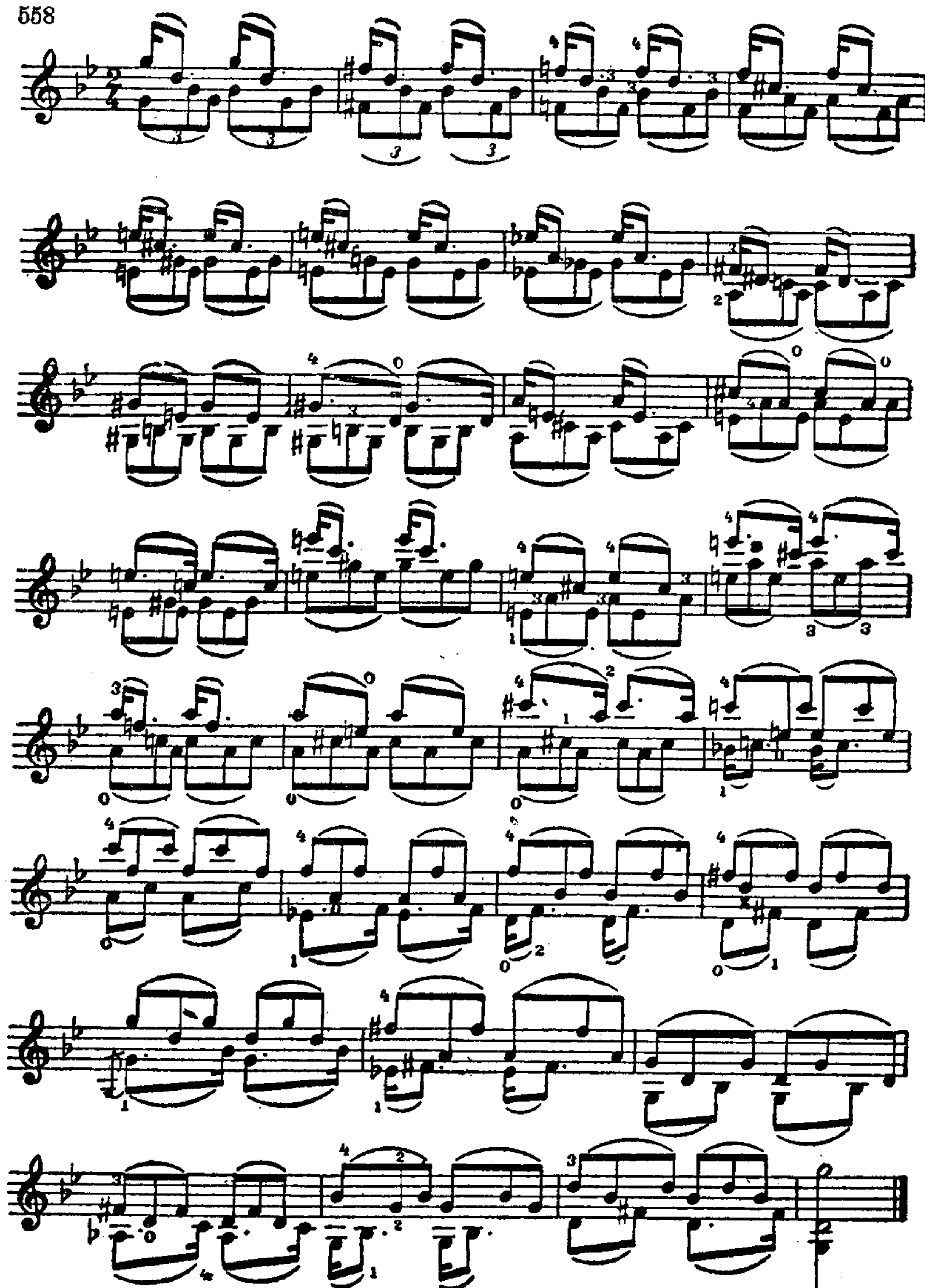
556

变奏

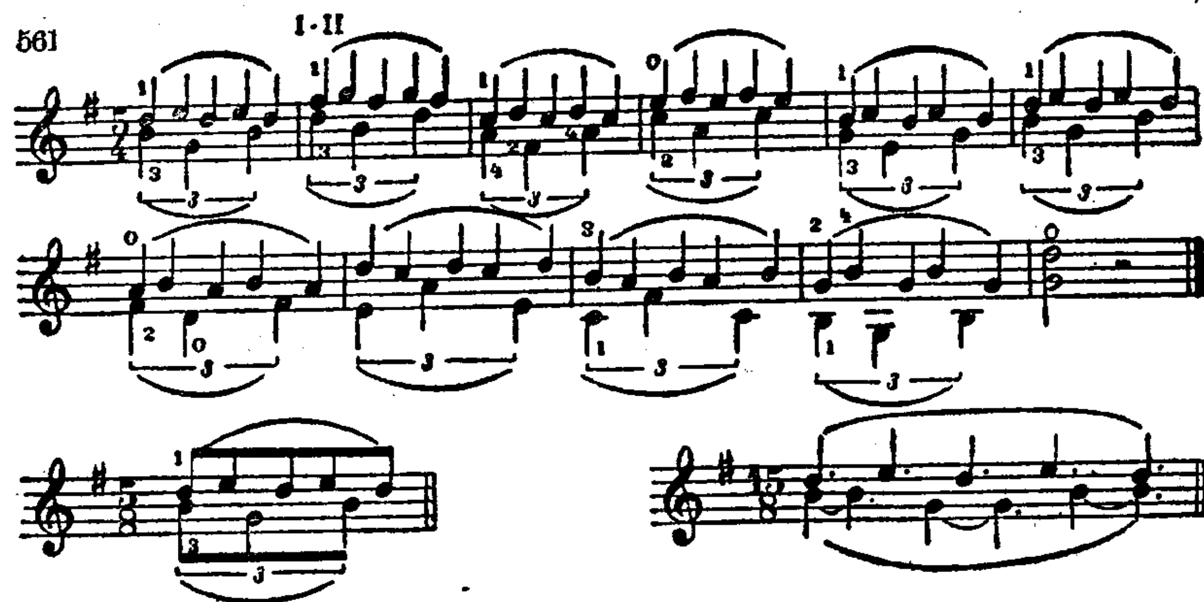
557

I·II

变奏



560



562

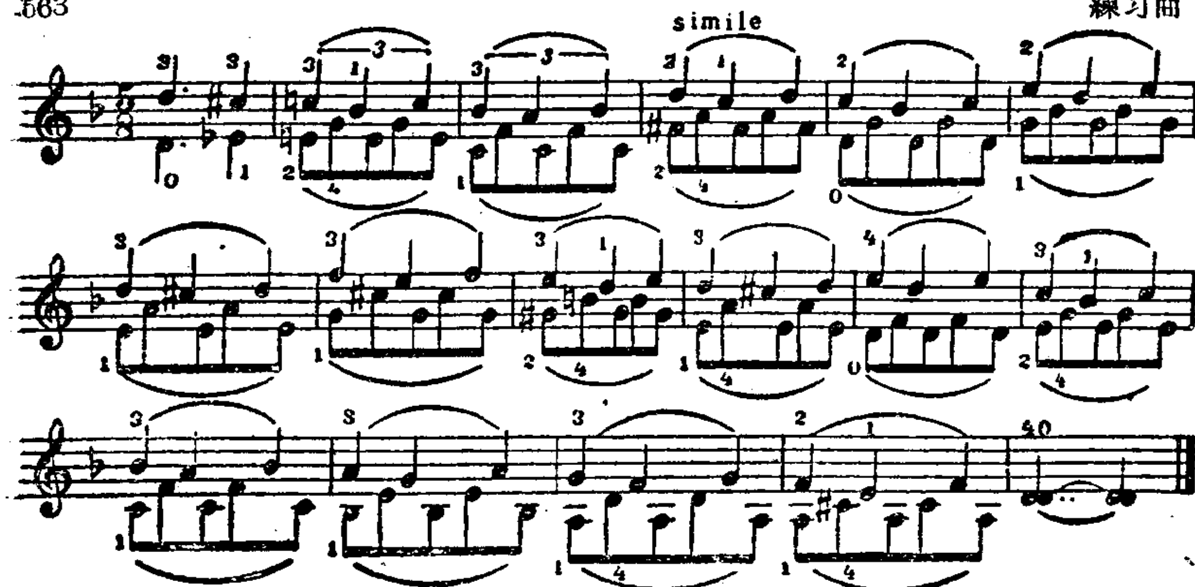
II·III III·IV II·III

simile

II·III

变奏

563



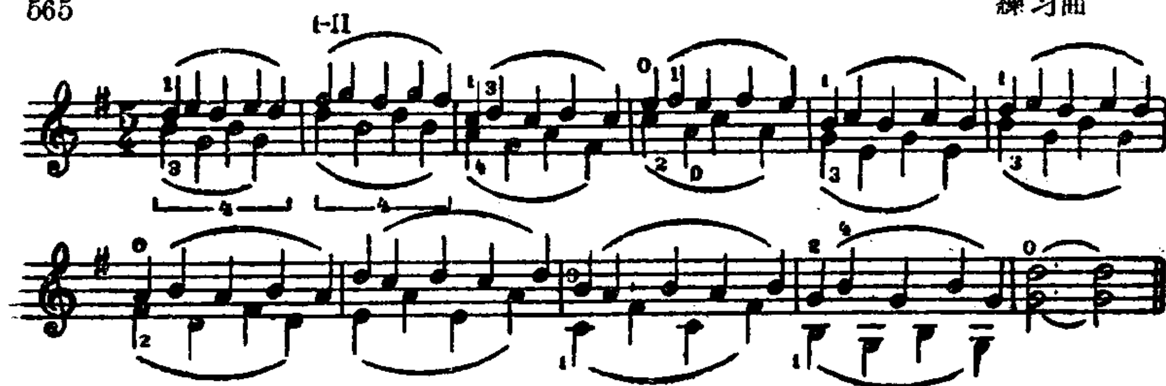
变奏



564 变奏



565 練习曲



練习曲

練习曲

566

567

I·II

附　录　二

人名及音乐术語中文外文对照表

二　画

二拍子(二拍子)	alla breve
七連音	септоль
八度	октава
力度	динамика
力度重音	динамическая акцент

三　画

三連音	трлоль
上弓	смычок вверх
下弓	смычок вниз
大卫	Давид
弓法	штрих
小步舞曲	менуэт
小詼諧曲	скерцетто

四　画

五連音	квинтоль
六連音	секстоль
支持重音	опорный акцент
不正規(的)重音	ложный акцент
不对称	асимметрия
戈尔德馬克	Гольдмарк
巴赫	Бах
巴托克	Барток
比捷	Бизе
比曉夫	Бишоф
切分音	синкопа
切普洛夫	Теплов
双音	двойная нота
双簧管	гобой
分弓(奏法)	деташе
分句法	фразировка
分別弓法(即分弓)	отдельный штрих /=деташе/
分解八度	ломкая октава

五　画

句逗	цезура
古諾	Гуно
击按	пальцевой акцент
且特林	Цейтлин
瓦格納	Вагнер
布麦斯特	Бурместер
加維涅	Гавинье

加沃特舞曲	гавот
主音	тоника
主部	основная часть
主导节奏	руководящий ритм
主題节奏	тематический ритм
主动的节奏	инициативный ритм
卡农	канон
卡伐蒂那	каватина
卡巴列夫斯基	Кабалевский
弗来希	Флеш
弗蘭克	Франк
弗蘭居尔	Франкер
史波尔	Шпор
史迁普金	Щепкин
史那貝尔	Шнабел
史拉迪克	Шрадик
史坦豪森	Штейнхаузен
史坦尼斯拉夫斯基	Станиславский
圣-松	Сен-Санс
汉多什金	Хандошкин
节綫	тактовая черта
节奏学	ритмика
节奏型	метрическая фигурация
节拍机	метроном
节拍-节奏	метро-ритм
节奏的主动性	ритмическая инициатива

六 画

协奏曲	концерт
行板	andante
过門	пассаж
伊扎依	Изаи
次強(弱)拍	относительно сильное /слабое/ время
托尔松	Торсон
后倚音	нахшлаг
再現部	реприза
吉格舞曲	жига
米亞斯科夫斯基	Мясковский
西保尔	Сибор
西貝柳斯	Сибелиус
西西里舞曲	сицилиана
全奏	tutti
全音阶	диатоническая гамма
全体休止	генеральные паузы
动力	моторика
动机	мотив
动力支持	моторная опора
动力的表現	моторные проявления
华采乐段	каденция
动作	движение
导指	опорные пальцы

七 画

快板	allegro
把位	позиция
尾声	кода
貝多芬	Бетховен
亨德尔	Гендель
利戈頓舞曲	ригодон
希丹格萊勃	Штейнгребер
坎佐那	канцона
沙里亞平	Шаляпин
抑揚格	ямб
还原重音	поправочный акцент
别列左夫斯基	Березовский
别里雅耶夫	Беляев
时間距离(即时間	временное расстояние

上的間隔）	/временное пространство/
时間上的間隔	временное пространство
克萊斯勒	Крейслер
克罗采	Крейцер
克闌普勒	Клемперер
李沃夫	Львов
李斯特	Лист
李亞多夫	Лядов
李亞浦諾夫	Ляпунов
李姆斯基-柯薩科夫	Римский-Корсаков
进行	движение
进行的擴大	увеличение движения

八 画

空弦	открытая струна
居伊	Кюи
苏克	Сук
定音鼓	литавры
舍夫契克	Шевчик
門德尔松	Мендельсон
波洛耐茲舞曲	полонез
变奏曲	вариация
变奏段	дубль
亞里斯多德	Аристотель
亞历山大罗夫	Александров
罗德	Род
罗維里	Ровелли
長笛	флейта
長度重音	агогический акцент
附点音符	нота с точкой
附和的节奏	подчиненный ритм
帕加尼尼	Паганини
帕薩卡里亞舞曲	пассакалья
阿連斯基	Аренский
阿法那斯耶夫	Афанасьев
阿薩菲耶夫	Асафьев
阿斯彼倫德	Аспелунд
阿列曼德舞曲	аллеманда
拉洛	Лало
拉科夫	Раков
拉威尔	Равель
拉烏希曼	Лаушман
拉赫瑪尼諾夫	Рахманинов
泛音	флажолет
抛弓	спиккато
詠叹調	ария
极緩	grave

九 画

持續音	органный пункт
宣敍調	речитатив
奏鳴曲	соната
前倚音	форшлаг
柏拉图	Платон
恰空舞曲	чакона
美特涅尔	Метнер
施瑪諾夫斯基	Шимановский
重音	акцент
重音配置	акцентировка
柯列里	Корелли
柯紐斯	Конюс
約希姆	Иоахим
約縮法	сокращение
哈恰士良	Хачатурян
哈巴涅拉舞曲	хабанез
复音組	сложная группа
复式节拍	сложный метр
勃罗吉	Врож

勃拉姆斯	Брамс
勃魯孟費尔德	Блуменфельд
音区	регистр
音組	группировка
音調，音准	интонация
音型	фигурация
音値	длительность звука
音阶式的	гаммообразный
音的結構	звуковой план
胡拜	Губай
威柏	Вебер
指法	аппликатура
律动	пульсация,движение
段落	схема

一〇画

起音	атака
倚音	ф ршлаг
疾板	престо
高潮	кульминация
特強	cforzando
展开部	разработка
連兹	Ленц
連綫	лига
連特庚	Рентген
連弓奏法(連奏,連弓)легато	
恩斯特	Эрнст
席格蒂	Сигети качество
朗誦性質	Декламационное
烏斯別斯基	Успенский
庫蘭特舞曲	куранта
海尔梅斯貝盖尔	Хелльмерсбергер
格利格	Григ
格拉祖諾夫	Глазунов
馬采洛	Марчелло
馬尔席克	Марсик
弱拍	слабое время
弱起小节	затакт
爱格維尔	Эгвиль
爱柏尔哈特	Эберхардт
柴科夫斯基	Чайковский

一一画

強拍	сильное время
組曲	партита
断弓	стаккато
旋律綫	мелодическая ления
随想曲	каприс
推动的支持	двигательная опора
控制的因素	сдерживающее начало
屬和弦的七度音	доминантовая септима
副部	побочная партия
副主題	побочная тема
莫扎特	Моцарт
莫特尔	Мотль
莫斯特拉斯	Мострас

一二画

間句	интермедия
視唱	сольфеджирование
插句	эпизод
創意曲	инвенция
結尾部分	заключение
琶音形式	арпеджированный
普拉科菲耶夫	Прокофьев
斯片迪阿罗夫	Спендиаров
舒柏特	Шуберт
舒姆斯基	Шумский
揚抑格	хорей

揚抑抑格 дактиль
揚波尔斯基 Ямпольский
單音 одинарная нота
單簧管 кларнет
單式节拍 простой метр
換弓 перемещение смычка
換气 перемена дыхания
換弦 переход через струны
換把位 переход в позиции
道涅斯 Даунис

一三画

搏动 пульс
滑奏 глиссандо Г смычка
跨弦 перебрасывание
裝飾音 мелизматическое
奥尔 Ауэр
頓弓(奏法) мартле украшение
頓特 Донт
微頓 люфтпауза
(強弱)微差 нюанс
塔蒂尼 Тартини
塔涅耶夫 Танеев
跳弓 сотийе
跳把位 скачка в позиции

一四画

慢板 adagio
廣板 largo
擲弓 рикошет
蒲雅尼 Пуньяни моторика
演奏动力 исполнительская
漸快 accelerando
漸弱 diminuendo
漸慢 ritardando

瑪年 Манен
瑪留琴 Малютин
瑪特松 Маттесон
瑪祖尔卡舞曲 Мазурка
維雨坦 Вьетан
維塔里 Витали
維奥蒂 Виотти
維瓦尔迪 Вивальди
維尼阿夫斯基 Венявский
維尔海尔米 Вильгельми

一五画

震音 тремоло
模进 секвенция
撥弦奏法(撥奏) pizzicato
練習 упражнение
練習曲 этюд

一六画

錯誤重音 ошибочный акцент
諧謔曲 скерцо
諧謔曲-塔蘭泰拉舞曲 скерцо-тарантелла

一七至二二画

蕭松 Шоссон
戴格維尔 Д'Эгвиль
轉調 модуляция
韻律学 метрика
薩馬林 Самарин
薩拉薩特 Сарасате
薩多夫斯基 Садовский
薩拉班德舞曲 Сарабанда
顫音 трель
顫指 вибрато

附　录　三

人名及音乐术語外文中文对照表

A

агогический акцент 長度重音

adagio 慢板

accelerando 漸快

акцент 重音

акцентировка 重音配置

Александров 亞历山大罗夫

alla breve 二拍子，²⁄₂拍子

allegro 快板

аллеманда 阿列曼德舞曲

andante 行板

аппликатура 指法

Аренский 阿連斯基

Аристотель 亞里斯多德

ария 咏叹調

арпеджированный 琶音形式

Асафьев 阿薩菲耶夫

асимметрия 不对称

Аспелунд 阿斯彼倫德

атака 起声

Ауэр 奥尔

Афанасьев 阿法那斯耶夫

Б

Барток 巴托克

Бах 巴赫

Беляев 別里雅耶夫

Березовский 別列左夫斯基

Бетховен 貝多芬

Бизе 比捷

Бишоф 比曉夫

Блуменфельд 勃魯孟費尔德

Брамс 勃拉姆斯

Брож 勃罗吉

Бурместер 布麦斯特

В

Вагнер 瓦格納

вариация 变奏(曲)

Вебер 威柏

Венявский 維尼阿夫斯基

вибрато 顫指

Вивальди 維瓦尔迪

Вильгельми 維尔海尔米

Виотти 維奥蒂

Витали 維塔里
временное пространство 时間上的間隔 (与"时間距离"同义)
временное расстояние 时間距离
Вьетан 維雨坦

Г

Гавинье 加維涅
гавот 加沃特舞曲
гаммообразный 音阶式的
Гендель 亨德尔
генеральные паузы 全体休止
Глазунов 格拉祖諾夫
глиссандо 滑奏
гобой 双簧管
Гольдмарк 戈尔德馬克
grave 极緩
Григ 格利格
группировка 音組
Губай 胡拜
Гуио 古諾

Д

Давид 大卫
дактиль 揚抑抑格
Даунис 道涅斯
двигательная опора 推动的支持
движение 律动，进行，动作
двойная нота 双音
декламационное качество 朗誦性質
деташе 分弓(奏法)
диатоническая гамма 全音阶
diminuendo 漸弱
динамика 力度
динамический акцент 力度重音
длительность звука 音値
доминантовая септима 屬和弦的七度音
Донт 頓特
дубль 变奏段
Д'Этвиль 戴格維尔

Ж

жига 吉格舞曲

З

заключение 結尾部分
затакт 弱起小节
звуковой план 音的結構

И

Изаи 伊扎依
инвенция 創意曲
инициативный ритм 主动的节奏
интермедия 間句
интонация 音調，音准
Иоахим 約希姆
исполнительская моторика 演奏动力

К

Кабалевский 卡巴列夫斯基
каватина 卡伐蒂那
каденция 华采乐段
канон 卡農
канцона 坎佐那
каприс 隨想曲
квинтоль 五連音
кларнет 單簧管
Клемперер 克蘭普勒
кода 尾声
концерт 协奏曲

Конюс 柯紐斯
Корелли 柯列里
Крейслер 克萊斯勒
Крейцер 克罗朵
кульминация 高潮
куранта 庫蘭特舞曲
Кюи 居伊

Л

Лало 拉洛
largo 廣板
Лаушман 拉烏希曼
легато 連弓(奏法)，連奏
Ленц 連茲
лига 連綫
Лист 李斯特
литавры 定音鼓
ложный акцент 不正規(的)重音
ломаная октава 分解八度
Львов 李沃夫
люфтпауза 微頓
Лядов 李亞多夫
Ляпунов 李亞浦諾夫

М

мазурка 瑪祖尔卡舞曲
Малютин 瑪留琴
Манен 瑪年
Марсик 馬尔席克
мартле 頓弓(奏法)
Марчелло 馬朵洛
Маттесон 瑪特松
мелизматическое украшение 装飾音
мелодическая линия 旋律綫
Мендельсон 門德尔松
менуэт 小步舞曲
Метнер 美特涅尔
метрика 韵律学
метрическая фигурация 节奏型
метроном 节拍机
метро-ритм 节拍-节奏
модуляция 轉調
Мострас 莫斯特拉斯
мотив 动机
Моттль 莫特尔
моторика 动力
моторная опора 动力支持
моторные проявления 动力的表現
Моцарт 莫扎特
Мясковский 米亞斯科夫斯基

Н

нахшлаг 后倚音
нота с точкой 附点音符
нюанс (強弱)微差

О

одинарная нота 單音
октава 八度
опорные пальцы 导指
опорный акцент 支持重音
органный пункт 持續音
основная часть 主部
отдельный штрих /=деташе/分别弓法
открытая струна 空弦
относительно сильное /слабое/ время 次強(弱)拍
ошибочный акцент 錯誤重音

П

Паганини 帕加尼尼
пальцевой акцент 击按
партита 組曲
пассаж 过門
пассакалья 帕薩卡里亞舞曲
перебрасывание смычка 跨弦
перемена дыхания 換气
перемещение смычка 換弓
переход в позиции 換把位
переход через струны 換弦
pizzicato 撥弦奏法，撥奏
Платон 柏拉图
побочная партия 副部
побочная тема 副主題
подчиненный ритм 附和的节奏
позиция 把位
полонез 波洛耐兹舞曲
поправочный акцент 还原重音
престо 疾板
Прокофьев 普拉科菲耶夫
простой метр 單式节拍
пульс 搏动
пульсация 律动
Пуньяни 浦雅尼

Р

Равель 拉威尔
разработка 展开部
Раков 拉科夫
Рахманинов 拉赫瑪尼諾夫
регистр 音区
Рентген 連特庚
реприза 再現部
речитатив 宣敍調
ригодон 利戈頓舞曲
рикошет 擲弓
Римский-Корсаков 李姆斯基-柯薩科夫
ritardando 漸慢
ритмика 节奏学
ритмическая инициатива 节奏的主动性
Ровелли 罗維里
Род 罗德
руководящий ритм 主导节奏

С

Садовский 薩多夫斯基
Самарин 薩馬林
сарабанда 薩拉班德舞曲
Сарасате 薩拉薩特
сдерживающее начало 控制的因素
секвенция 模进
секстоль 六連音
Сен-Санс 圣-松
септоль 七連音
Сибелиус 西貝柳斯
Сибор 西保尔
Сигети 席格蒂
сильное время 強拍
синкопа 切分音，切分法
сицилиана 西西里舞曲
скачка в позиции 跳把位
скерцетто 小諧謔曲
скерцо 諧謔曲
скерцо-тарантелла 諧謔曲-塔朗泰拉舞曲
слабое время 弱拍
сложная группа 复音組
сложный метр 复式节拍
смычок вверх 上弓
смычок вниз 下弓
сокращение 約縮法

сольфеджирование 視唱
соната 奏鳴曲
сотийе 跳弓
Спендиаров 斯片迪阿罗夫
спиккато 抛弓
стаккато 断弓
Станиславский 史坦尼斯拉夫斯基
Сук 苏克
cforzando 特強
схема 段落

Т

тактовая черта 节綫
Танеев 塔涅耶夫
Тартини 塔蒂尼
тематический ритм 主題节奏
Теплов 切普洛夫
тоника 主音
Торсон 托尔松
трель 顫音
тремоло 震音
триоль 三連音
Tutti 全奏

У

увеличение движения 进行的擴大
Успенский 烏斯別斯基

Ф

фигурация 音型
флажолет 泛音
флейта 長笛
Флеш 弗萊希
форшлаг (前)倚音
фразировка 分句法
Франк 弗蘭克
Франкер 弗蘭居尔

Х

хаванез 哈巴涅拉舞曲
Хандошкин 汉多什金
Хачатурян 哈恰土良
Хелльмерсбергер 海尔梅斯貝蓋尔
хорей 揚抑格

Ц

цезура 句逗
Цейтлин 且特林

Ч

Чайковский 柴科夫斯基
чакона 恰空舞曲

Ш

Шаляпин 沙里亞平
Шевчик 舍夫契克
Шимановский 施瑪諾夫斯基
Шнабел 史那貝尔
Шоссон 蕭松
Шпор 史波尔
Шрадик 史拉迪克
Штейнхаузен 史坦豪森
Штейнгребер 希丹格萊勃
штрих 弓法
Шуберт 舒柏特
Шумский 舒姆斯基

Щ

Щепкин 史迁普金

Э

Эберхардт 爱柏尔哈特

Эгвиль 爱格維尔

эпизод 插句

Эрнст 恩斯特

этюд 練習曲

Я

Ямб 抑揚格

Ямпольский 揚波尔斯基